OUTRE MESURE

LAURENT CUGNY

ANALYSER LE JAZZ



contre

SOMMAIRE



REMERCIEMENTS

À Philippe Baudoin, Danièle Pistone, Jean-Pierre Bartoli et Nicolas Meeùs, sans qui ce livre n'existerait pas.

À tous mes collègues de l'université Paris-Sorbonne (Paris-IV), dont la proximité fut une source permanente de réflexion et de plaisir intellectuel, tout particulièrement Catherine Rudent et Philippe Cathé, avec qui les échanges furent nombreux et importants.

À Claude Fabre, éditeur inconditionnel.

À Martin Guerpin, relecteur minutieux et éclairé.

À Olivier Julien, pour sa disponibilité et son savoir encyclopédique sur les musiques populaires modernes.

À Renaud Barbaras, Jean-Louis Chautemps, Todd Coolman, Vincent Cotro, Jean-Michel Court, Michael Fitzgerald, Ludovic Florin, Alain Gerber, Philippe Gumplowicz, André Hodeir, Franz Kerschbaumer, Steve Lajoie, Steve Larson, Alvaro Legido, Anne Legrand, Fabien Levy, Bernard Lortat-Jacob, Lucien Malson, Martin Manfredi, Arnaud Merlin, Philippe Michel, Jean-Jacques Nattiez, François Picard, Éric Pichot, Lewis Porter, Franck Robin, Frédéric Saffar, Pierre Sauvanet, Guy Schoukroun, Elke Stanicki, Alice Steenland, J. Stor, Christian Tarting, Bertrand Uberall, Patrick Villanueva, Antoine Zuccarelli.

À tous les membres de la liste *jazz-research*, source intarissable d'informations sûres.

Aux étudiants, avec qui tout se construit.

À tous les musiciens de jazz, bien sûr. Tous ceux, cités dans cet ouvrage ou non, qui ont fait l'histoire du jazz. Tous ceux que j'ai croisés, que j'ai eu le bonheur de jouer à leur côté ou simplement d'échanger avec eux.

Un signe particulier à Maurice et Michèle Cugny, Renaud Cugny, Joëlle Philippe, Maurane et Noé Cugny, Gil, Anita, Miles et Noah Evans.

Laurent Cugny, septembre 2009

AVERTISSEMENT

Le présent ouvrage est le développement d'une thèse de doctorat dirigée par Madame la Professeure Danièle Pistone, soutenue à l'université Paris-Sorbonne (Paris-IV) en 2001 sous le titre « L'analyse de l'œuvre de jazz, spécificités théoriques et méthodologiques ».

Les traductions de textes anglais sont de l'auteur, celles de l'allemand de Elke Stanicki, sauf référence à des ouvrages déjà traduits, signalés dans la bibliographie.

Les transcriptions musicales sont de l'auteur, sauf indication contraire.

Exceptionnellement, la norme en usage dans la collection « Contrepoints » a été inversée : les albums sont indiqués en *italiques* et les morceaux entre guillemets.

PRÉAMBULE

Analyser le jazz : analyse du jazz, analyse de l'œuvre

Dans un ouvrage tel que *Musicologie générale et sémiologie* [1] de Jean-Jacques Nattiez, qui se donne l'ensemble des musiques pour champ d'investigation, le jazz n'est pas évoqué. Il y est question d'« œuvres classiques », d'« œuvres ouvertes », de « musique répétitive », de « musique de tradition orale » (p. 118), et encore de « tradition orale ou expérimentale » (p. 101), de « musiques ethniques » (p. 101), de « musiques autochtones » (p. 140), de « musiques extra-européennes » (p. 371). Où pourrait-on situer le jazz dans ce paysage ? L'objet de la présente étude n'est pas d'identifier une essence de cette musique pour pouvoir localiser sa région, mais de cerner les problèmes relatifs au fonctionnement de l'œuvre de jazz et de son analyse. La première tâche consistera donc à s'interroger sur la nature de cette œuvre de jazz, sur certaines particularités de sa pratique, sur ses régimes, mais pas directement sur l'essence même du jazz, à supposer qu'il en existe une.

Il est cependant difficile d'aborder cette tâche sans préalablement délimiter au moins grossièrement un territoire. Si l'on récapitule les pratiques musicales évoquées par Jean-Jacques Nattiez (qu'il ne donne pas d'ailleurs pour une typologie), on peut les regrouper en deux grandes catégories : la première englobe toutes les approches se rapportant de près ou de loin à la pratique savante [2] dont l'écriture est le

[1] Nattiez 1987.

[2] On emploiera ici ce terme pour qualifier tout ce qui se rapporte aux musiques occidentales écrites de tradition savante où la partition tient le rôle central. On englobe donc dans ce corpus les musiques des XXe et XXIe siècles qui s'inscrivent dans cette lignée affirmée entre le XVIe et le XVIIe siècle. On a délibérément évité le terme « classique », le plus communément utilisé, car il désigne, dans sa définition stricte, une période de la musique occidentale de tradition savante, couvrant la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe, et principalement incarnée par Mozart, Haydn et Beethoven. Quant au problème de connotation attaché au terme « savant », qui laisserait supposer que les autres musiques seraient « ignorantes » et donc de moindre valeur, il ne me semble plus se poser.

apparu presque simultanément à la naissance du phénomène lui-même (le premier article de presse où le mot « jazz » apparaît remonterait à 1915 ▶6, la première méthode pédagogique où le même mot figure dans le titre date de 1919 ▶7). On peut estimer que l'approche des musiciens eux-mêmes, des observateurs (la presse essentiellement), des théoriciens, porte le plus souvent la marque de cet empirisme, et ce encore aujourd'hui, malgré la multiplication des institutions d'enseignement spécialisé, l'entrée dans le monde académique et l'abondance de la littérature, aussi bien théorique que pédagogique.

Il en découle que le discours sur le jazz et ses œuvres a longtemps relevé de l'exégèse plus que de l'analyse. On pourrait dire aussi que l'impressionnisme fut ici beaucoup plus courant que le discours argumenté et que les passions – esthétiques, sociales, politiques, idéologiques – ont souvent pris plus que leur part. Pour ces raisons et d'autres encore, il reste utile de réfléchir sur des manières précises de décrire ce qui est analysable dans le jazz, c'est-à-dire de revenir sur les questions de méthode pour une analyse digne de ce nom. Pour emprunter aux termes de la tripartition de Jean Molino ▶8, il est question ici du niveau neutre (ou immanent) : tout ce qui se trouve effectivement dans une œuvre de jazz, en deçà du domaine de la spéculation, quels que soient les problèmes et les difficultés d'appréhension et de méthode. Jean-Jacques Nattiez ne cesse d'insister sur la nécessité absolue d'une analyse la plus pertinente possible du niveau neutre. Elle est la condition *sine qua non* d'un discours sérieux sur la musique.

Une fois cette nécessité revendiquée, de multiples questions apparaissent. On peut d'ores et déjà en évoquer au moins trois.

1. L'analyse d'une œuvre de jazz peut-elle se résumer à cette analyse de son niveau neutre ? On doit bien entendu répondre par la négative. À supposer même qu'une analyse stricte de ce niveau immanent soit possible, il est inconcevable de ne pas prendre en compte les conditions de sa production et celles de sa réception, si l'on prétend toutefois rendre compte de l'œuvre dans plus d'une seule de ses dimensions. On voit bien sûr que surgit ici la grande question de l'œuvre et de son contexte, de l'intrinsèque et de l'extrinsèque, du dedans et du dehors. On en profitera, dans un souci de transparence, pour indiquer tout de suite la position que défend ce livre sur ce point. Je crois aussi peu à une fécondité de l'application d'une théorie radicale du reflet qu'à celle de la toute-puissance de l'analyse, non plus qu'à l'idée que c'est sa réception qui définirait l'œuvre. Je ne pense pas que les œuvres musicales (de jazz ou autres) se réduisent au reflet des conditions (notamment culturelles, idéologiques, sociales et politiques) dans lesquelles elles ont été créées et reçues. Je ne crois pas plus qu'on rend compte intégralement de la substance d'une œuvre en décrivant et éventuellement en donnant une explication, même très précise, de son fonctionnement interne, « purement » musical. Outre le fait qu'on trouve à la racine de ces deux radicalités la croyance sans doute illusoire d'une étanchéité totale des niveaux d'appréhension de l'œuvre, il me paraît raisonnable de procéder à une mise en relation impliquant un va-et-vient permanent entre ce

▶6 Seagrove 1915.

▶7 Fillmore 1919.

▶8 Molino 1975. Les trois termes de la tripartition sont le poïétique, le niveau neutre (ou immanent) et l'esthésique. Le premier concerne le moment de la production de l'œuvre, le second l'œuvre pour son contenu propre et le troisième le moment de sa réception.

fondement. Elles relèvent, sur le plan de l'analyse, d'une musicologie qu'on qualifiera elle aussi (par commodité de langage) de « savante ». L'autre catégorie, celle des musiques « de tradition orale », « ethniques », « autochtones » englobe les pratiques autres que d'écriture. Elles relèvent *a priori* du champ d'investigation de l'ethnomusicologie.

Qu'en est-il du jazz ? L'écriture y tient bien sa place, mais on sait que l'improvisation en est une des caractéristiques principales. Tout ce qui, dans le jazz, se rapporte à l'improvisation, au non écrit, risque donc d'être difficile à appréhender par les outils de la musicologie savante. Sur l'autre versant, les méthodes de l'ethnomusicologie ne seront peut-être pas non plus totalement adéquates, pour des raisons symétriques : le jazz, en se développant, s'est largement affranchi du lien avec les communautés qui l'ont vu naître ainsi que de ses situations et pratiques sociales d'origine. Il est devenu une musique elle aussi savante, jouée et étudiée dans le monde entier ▶3. S'il s'avère donc nécessaire d'examiner les fondements de ce que peut être une véritable musicologie du jazz, la recherche d'une méthodologie adaptée à l'étude de cet objet, pour autonome qu'elle doive devenir, gagne pourtant à regarder en permanence dans ces deux directions – savante et ethnomusicologique – car la matière est elle-même composite. L'étude du jazz ne peut se permettre de faire abstraction de traditions musicologiques existantes sous prétexte qu'il est un objet particulier ▶4. Mais elle doit leur emprunter de manière judicieuse et justifiée. L'ambition de ce livre ne consiste donc ni à plaquer coûte que coûte un système existant sur un objet relativement nouveau et spécifique, ni à proposer un « nouveau » système, mais à procéder à une sorte de défrichage méthodologique pour, dans un deuxième temps, proposer un tour d'horizon des outils utilisables dans le cadre de procédures à définir.

Ce n'est que depuis peu qu'il est possible d'affirmer que le jazz possède sa tradition théorique propre. Ce fait ne doit pas nous faire oublier que cette musique fut d'abord le fait d'acteurs provenant en droite ligne de populations déplacées, soit de force (les esclaves africains), soit plus ou moins volontairement (les colons). Un point commun aux communautés à l'origine du jazz est un rapport dur aux réalités sociales et économiques et des positions inférieures dans l'échelle sociale nord-américaine de la fin du XIXe siècle et du début du XXe. Les classes blanches qui ont contribué à la formation du jazz se trouvaient plutôt dans le bas de cette échelle, et les noires étaient bien sûr purement et simplement niées avant l'abolition de l'esclavage, et au plus bas dans la période suivant l'Émancipation, dite de Reconstruction. Pour le dire autrement, le jazz des débuts n'a jamais été une musique de cour ou pratiquée chez les possédants. L'accès au savoir de ceux qui ont rendu possible l'émergence du jazz était le plus souvent très limité. La parole même, qui était interdite aux esclaves noirs, le resta largement à leurs premiers descendants nés juridiquement libres. On ne s'étonnera pas dans ces conditions que l'appréhension de cette musique par ses géniteurs mêmes ait porté la marque d'un empirisme imposé par la situation, dont on retrouve toujours les traces aujourd'hui ▶5. Quant à la réception, on constate que le discours sur le jazz est

▶3 On pourrait objecter que le champ de l'ethnomusicologie englobe également des musiques savantes. Peut-être alors la différence avec le jazz est qu'il n'est pas (plus) une musique de terrain.

▶4 Cette tentation se retrouve pourtant souvent, notamment dans la littérature qui, selon une observation de Scott DeVeaux, définit le jazz comme un « discours d'opposition » (*oppositional discourse*, DeVeaux 1991, p. 529). Il devient alors logique qu'en parallèle l'analyse du jazz ainsi conçu s'oppose à la musicologie « classique » et en réfute les méthodes et les outils. Une attitude symétrique vis-à-vis de l'ethnomusicologie ne se rencontre évidemment pas.

▶5 Ce qui ne signifie pas qu'ils n'étaient pas capables de produire des discours pertinents sur leur pratique. La parole des musiciens reste une des sources les plus fécondes pour l'étude du jazz, même s'il faut éviter, symétriquement, de penser qu'il constitue une vérité ultime.

apparu presque simultanément à la naissance du phénomène lui-même (le premier article de presse où le mot « jazz » apparaît remonterait à 1915 ▶6, la première méthode pédagogique où le même mot figure dans le titre date de 1919 ▶7). On peut estimer que l'approche des musiciens eux-mêmes, des observateurs (la presse essentiellement), des théoriciens, porte le plus souvent la marque de cet empirisme, et ce encore aujourd'hui, malgré la multiplication des institutions d'enseignement spécialisé, l'entrée dans le monde académique et l'abondance de la littérature, aussi bien théorique que pédagogique.

Il en découle que le discours sur le jazz et ses œuvres a longtemps relevé de l'exégèse plus que de l'analyse. On pourrait dire aussi que l'impressionnisme fut ici beaucoup plus courant que le discours argumenté et que les passions – esthétiques, sociales, politiques, idéologiques – ont souvent pris plus que leur part. Pour ces raisons et d'autres encore, il reste utile de réfléchir sur des manières précises de décrire ce qui est analysable dans le jazz, c'est-à-dire de revenir sur les questions de méthode pour une analyse digne de ce nom. Pour emprunter aux termes de la tripartition de Jean Molino ▶8, il est question ici du niveau neutre (ou immanent) : tout ce qui se trouve effectivement dans une œuvre de jazz, en deçà du domaine de la spéculation, quels que soient les problèmes et les difficultés d'appréhension et de méthode. Jean-Jacques Nattiez ne cesse d'insister sur la nécessité absolue d'une analyse la plus pertinente possible du niveau neutre. Elle est la condition *sine qua non* d'un discours sérieux sur la musique.

Une fois cette nécessité revendiquée, de multiples questions apparaissent. On peut d'ores et déjà en évoquer au moins trois.

1. L'analyse d'une œuvre de jazz peut-elle se résumer à cette analyse de son niveau neutre ? On doit bien entendu répondre par la négative. À supposer même qu'une analyse stricte de ce niveau immanent soit possible, il est inconcevable de ne pas prendre en compte les conditions de sa production et celles de sa réception, si l'on prétend toutefois rendre compte de l'œuvre dans plus d'une seule de ses dimensions. On voit bien sûr que surgit ici la grande question de l'œuvre et de son contexte, de l'intrinsèque et de l'extrinsèque, du dedans et du dehors. On en profitera, dans un souci de transparence, pour indiquer tout de suite la position que défend ce livre sur ce point. Je crois aussi peu à une fécondité de l'application d'une théorie radicale du reflet qu'à celle de la toute-puissance de l'analyse, non plus qu'à l'idée que c'est sa réception qui définirait l'œuvre. Je ne pense pas que les œuvres musicales (de jazz ou autres) se réduisent au reflet des conditions (notamment culturelles, idéologiques, sociales et politiques) dans lesquelles elles ont été créées et reçues. Je ne crois pas plus qu'on rend compte intégralement de la substance d'une œuvre en décrivant et éventuellement en donnant une explication, même très précise, de son fonctionnement interne, « purement » musical. Outre le fait qu'on trouve à la racine de ces deux radicalités la croyance sans doute illusoire d'une étanchéité totale des niveaux d'appréhension de l'œuvre, il me paraît raisonnable de procéder à une mise en relation impliquant un va-et-vient permanent entre ce

▶6 **Seagrove 1915.**

▶7 **Fillmore 1919.**

▶8 **Molino 1975. Les trois termes de la tripartition sont le poïétique, le niveau neutre (ou immanent) et l'esthésique. Le premier concerne le moment de la production de l'œuvre, le second l'œuvre pour son contenu propre et le troisième le moment de sa réception.**

qui relève d'un « intérieur » et d'un « extérieur » de l'œuvre. Pour autant, il ne semble pas absurde de postuler que le rôle du musicologue (du jazz ou d'ailleurs) est avant tout de mettre en lumière des logiques musicales, d'abord dans ce qu'elles ont de proprement musical. L'analyste ne peut pas ne pas être un peu sociologue de la musique. Il n'en reste pas moins qu'il s'agit de deux spécialités distinctes aux objectifs et méthodes différents. Les problèmes commencent quand l'un ou l'autre revendique le dernier mot en vertu d'une détermination en dernière instance posée comme préalable.

2. Une autre question est celle des éléments significatifs pour l'analyse. On imagine parfois, en recourant à une métaphore anatomique, que l'activité de l'analyse consiste à décrire un squelette invisible dans la vision directe d'un corps. Il conviendrait de mettre à jour « les structures internes », invisibles à l'œil nu. Certes. Mais se pose aussi la question des organes, des vaisseaux, de la chair. Qu'est-ce qui est le plus essentiel de ces différents éléments ? Ne risque-t-on pas d'invalider l'analyse en ignorant d'emblée des éléments jugés secondaires, non structurels ou superstructurels ? On ne prendra qu'un exemple. La musicologie savante a eu parfois la tentation de privilégier hauteurs et durées et de juger moins important le son. Une telle approche est inconcevable dans l'analyse du jazz. Si l'on admet l'égalité d'importance de ces paramètres, une difficulté apparaît aussitôt : comment appréhender le son ? Par la mesure physique ? Il est possible de le faire, surtout avec l'abondance d'outils technologiques nouveaux. Il n'est toutefois pas certain que les paramètres de mesure du son suffisent à l'appréhender de façon pertinente. La question est donc double. Quels éléments retenir et comment les appréhender ? On voit que, contrairement à ce qu'on a pu croire parfois, une analyse « scientifique » de part en part, quantitative autant qu'il est possible, est certainement une illusion. L'herméneutique a toute sa place dans l'analyse de cet objet particulier, comme dans d'autres.

3. Restent (parmi bien d'autres encore), les questions de l'expression, de la corporéité, de la vocalité, qui se posent, sans doute comme dans toutes les musiques, mais dans le jazz peut-être de façon consubstantielle. On a souvent dit que le jazz était de tradition orale : on verra plus loin qu'il convient certainement de le placer dans une autre catégorie. Mais on peut se demander s'il ne comporte pas une dimension « vocale » forte, non pas tant par l'expression des chanteurs et chanteuses des origines, non pas seulement chez les vocalistes de jazz qui les ont suivis, mais chez tous les instrumentistes et même chez les arrangeurs, qui ne produisent le son que par la médiation d'autres musiciens. Si l'on garde en tête cet aspect, peut-être alors l'analyste du jazz devrait-il, *mutatis mutandis* (il s'agit ici de message littéraire et non musical et de la voix humaine), se rapprocher du médiéviste auquel Paul Zumthor suggère ici certaines règles de comportement :

> « Ainsi, non moins que de dominer les techniques de la philologie et de l'analyse textuelle, la tâche idéale du médiéviste serait de se convaincre des valeurs incom-

parables de la voix ; d'y sensibiliser son attention ; mieux, de les vivre, car elles n'existent qu'à chaud, indépendamment des concepts dans lesquels force est bien de les emprisonner pour les décrire. Notre étude devrait puiser son inspiration et son dynamisme dans la considération de cette beauté intérieure de la voix humaine, "prise au plus près de sa source", comme disait Paul Valéry. Cette beauté peut, il est vrai se concevoir comme particulière, propre à l'individu émetteur du son vocal : à ce titre, et sauf exception difficilement imaginable, elle nous reste insaisissable, par-delà de si longues durées. Mais elle est concevable aussi comme historique et sociale, en ce qu'elle unit les êtres et, par l'usage qu'on fait d'elle, module la culture commune. Dans le texte prononcé, ne serait-ce que du seul fait qu'il l'est, s'investissent des pulsions d'où provient pour l'auditeur un message spécifique, informant et formalisant à sa façon celui du texte : ce que Fonagy, dans un livre récent, nomme, au sens le plus fort du terme, le "style vocal". Au moment qu'elle l'énonce, la voix transmue en "icône" le signe symbolique délivré par le langage : elle tend à le dépouiller, ce signe, de ce qu'il comporte d'arbitraire ; elle le motive de la présence de ce corps dont elle émane ; ou bien, par un effet contraire mais analogue, avec duplicité elle détourne du corps réel l'attention, dissimule sa propre organicité sous la fiction du masque, sous la mimique de l'acteur à qui pour une heure elle prête vie. À l'étalement prosodique, à la temporalité du langage la voix impose ainsi, jusqu'à les gommer, son épaisseur et la verticalité de son espace. C'est pourquoi je préfère, au mot d'*oralité*, celui de *vocalité*. La vocalité, c'est l'historicité d'une voix : son usage. Une longue tradition de pensée, il est vrai, considère et valorise la voix en tant qu'elle porte le langage, qu'en elle et par elle s'articulent les sonorités signifiantes. Pourtant, ce qui doit nous retenir davantage, c'est la fonction large de la voix – dont la parole constitue la manifestation la plus évidente, mais ni la seule ni la plus vitale : je veux dire l'exercice de sa puissance physiologique, sa capacité de produire la phonie et d'en organiser la substance. » ▶9

Le discours proprement musicologique, au sens analytique, sur le jazz, a progressivement trouvé sa place parmi les différentes approches possibles du phénomène. Il est étonnant de constater aujourd'hui combien l'occupation de ce terrain s'est élargie : les livraisons d'articles de revue et d'ouvrages sont maintenant régulières et de nombreuses thèses universitaires prenant le jazz pour objet ont été rédigées. On connaît le nom des fondateurs les plus illustres, Roger Pryor Dodge, Winthrop Sargeant, Wilder Hobson, Gunther Schuller aux États-Unis, Robert Goffin, Hugues Panassié, André Hodeir en France ▶10. Mais, une fois encore, malgré cette accélération ou à cause d'elle, il me semble qu'il est toujours utile de réfléchir sur les fondements de la discipline musicologique appliquée au jazz. Celle-ci, à mon sens, gagne à prendre l'œuvre de jazz pour objet et non pas le jazz dans sa généralité.

Cette étude a pour but principal de définir ce qu'est l'œuvre de jazz et de quelles façons on peut l'aborder.

La première partie tentera donc de délimiter précisément cet objet et d'en préciser une vision à travers des propositions sur les principaux concepts définitoires ainsi que sur sa structuration.

▶9 Zumthor 1987, p. 20-21.

▶10 Le remarquable article d'Ernest Ansermet de 1919 faisant office de signe annonciateur (Ansermet 1919).

parables de la voix ; d'y sensibiliser son attention ; mieux, de les vivre, car elles n'existent qu'à chaud, indépendamment des concepts dans lesquels force est bien de les emprisonner pour les décrire. Notre étude devrait puiser son inspiration et son dynamisme dans la considération de cette beauté intérieure de la voix humaine, "prise au plus près de sa source", comme disait Paul Valéry. Cette beauté peut, il est vrai se concevoir comme particulière, propre à l'individu émetteur du son vocal : à ce titre, et sauf exception difficilement imaginable, elle nous reste insaisissable, par-delà de si longues durées. Mais elle est concevable aussi comme historique et sociale, en ce qu'elle unit les êtres et, par l'usage qu'on fait d'elle, module la culture commune. Dans le texte prononcé, ne serait-ce que du seul fait qu'il l'est, s'investissent des pulsions d'où provient pour l'auditeur un message spécifique, informant et formalisant à sa façon celui du texte : ce que Fonagy, dans un livre récent, nomme, au sens le plus fort du terme, le "style vocal". Au moment qu'elle l'énonce, la voix transmue en "icône" le signe symbolique délivré par le langage : elle tend à le dépouiller, ce signe, de ce qu'il comporte d'arbitraire ; elle le motive de la présence de ce corps dont elle émane ; ou bien, par un effet contraire mais analogue, avec duplicité elle détourne du corps réel l'attention, dissimule sa propre organicité sous la fiction du masque, sous la mimique de l'acteur à qui pour une heure elle prête vie. À l'étalement prosodique, à la temporalité du langage la voix impose ainsi, jusqu'à les gommer, son épaisseur et la verticalité de son espace. C'est pourquoi je préfère, au mot d'*oralité*, celui de *vocalité*. La vocalité, c'est l'historicité d'une voix : son usage. Une longue tradition de pensée, il est vrai, considère et valorise la voix en tant qu'elle porte le langage, qu'en elle et par elle s'articulent les sonorités signifiantes. Pourtant, ce qui doit nous retenir davantage, c'est la fonction large de la voix – dont la parole constitue la manifestation la plus évidente, mais ni la seule ni la plus vitale : je veux dire l'exercice de sa puissance physiologique, sa capacité de produire la phonie et d'en organiser la substance. » ▶9

Le discours proprement musicologique, au sens analytique, sur le jazz, a progressivement trouvé sa place parmi les différentes approches possibles du phénomène. Il est étonnant de constater aujourd'hui combien l'occupation de ce terrain s'est élargie : les livraisons d'articles de revue et d'ouvrages sont maintenant régulières et de nombreuses thèses universitaires prenant le jazz pour objet ont été rédigées. On connaît le nom des fondateurs les plus illustres, Roger Pryor Dodge, Winthrop Sargeant, Wilder Hobson, Gunther Schuller aux États-Unis, Robert Goffin, Hugues Panassié, André Hodeir en France ▶10. Mais, une fois encore, malgré cette accélération ou à cause d'elle, il me semble qu'il est toujours utile de réfléchir sur les fondements de la discipline musicologique appliquée au jazz. Celle-ci, à mon sens, gagne à prendre l'œuvre de jazz pour objet et non pas le jazz dans sa généralité.

Cette étude a pour but principal de définir ce qu'est l'œuvre de jazz et de quelles façons on peut l'aborder.

La première partie tentera donc de délimiter précisément cet objet et d'en préciser une vision à travers des propositions sur les principaux concepts définitoires ainsi que sur sa structuration.

▶9 Zumthor 1987, p. 20-21.

▶10 Le remarquable article d'Ernest Ansermet de 1919 faisant office de signe annonciateur (Ansermet 1919).

La deuxième partie se penchera sur les paramètres, non pour suggérer que l'analyse se résume à une analyse paramétrique, mais simplement parce qu'il nous paraît exclu d'entamer une réflexion sur la musicologie du jazz sans au minimum examiner les problèmes théoriques (nombreux) posés par chacun des paramètres usuels de la musique dans le contexte du jazz.

Une fois précisé le champ d'application (première partie) et les différents problèmes liés aux paramètres (deuxième partie), on envisagera les problèmes de procédure et de méthode de l'exercice analytique (troisième partie). Les questions de transcription graphique y seront également abordées. En annexe, ce qu'on appelle un « protocole d'analyse de l'œuvre de jazz » sera proposé comme une feuille de route à qui voudrait se prêter à cet exercice.

L'intuition à l'origine de cet ouvrage est qu'en repassant par la matière, on pourra peut-être retrouver une essence, ou tout du moins se forger sur elle un point de vue nouveau. Combien de fois ne s'est-on trouvé, au détour d'un questionnement de détail sur un point précis d'une œuvre, face au haut mur d'une question concernant l'être de la musique étudiée ? L'étude entreprise ici est modeste car elle cherche seulement à ébaucher un questionnement sur cette matière. Elle est ambitieuse dans la mesure où elle n'exclut pas d'apporter par cette démarche des éléments – fussent-ils parcellaires – à une vision du jazz lui-même.

PREMIÈRE PARTIE

L'œuvre

Le propos de cette première partie est de cerner au plus près les contours de l'objet. Cela paraît d'autant plus nécessaire qu'il est souvent fait l'économie d'un préalable jugé superflu, les choses semblant aller de soi. On a dit qu'on souhaitait passer par une matière de l'œuvre pour, peut-être, retrouver, in fine, *une généralité du jazz, ou tout au moins quelques traits généraux de cette musique. On s'interrogera toutefois d'abord sur les implications du deuxième terme de l'expression « l'œuvre de jazz », avant de la prendre dans son entier, à bras le corps, si l'on peut dire.*

JAZZ

Les tentatives de définition du jazz n'ont pas manqué mais l'exercice est difficile et les réponses manquent de clarté, ce qui n'a pas empêché toutefois la musique de prospérer. Ces explorations n'ont en tout cas jamais abouti à des résultats consensuels. L'apparition du free jazz en 1960 et l'évolution du jazz à partir de cette époque ont rendu encore plus complexes les essais de définition et de délimitation. Certains observateurs pensent que le jazz lui-même n'existe plus, mais force est de constater qu'une tradition s'est perpétuée, qu'un « monde du jazz », au sens d'Howard Becker, existe, qu'une continuité, fût-elle sous forme de lignes brisées, se manifeste, qui autorise à parler encore de jazz, quelque flous que puissent se révéler les contours de sa périphérie. Il existe en tout cas une (ou des) pratique(s) de la musique qui se rattache(nt) à ce monde.

1 Quel cadre pour une définition ?

Différentes visions du jazz peuvent présider à une tentative de définition. Elles impliqueront également des conceptions qui modèleront l'écriture de son histoire. Il semble que le choix se présente parmi trois attitudes principales. La première est socio-historique. Elle cherche les réponses du côté de ce qu'on nomme parfois le contexte, c'est-à-dire l'ensemble des conditions dans laquelle se crée la musique à une époque donnée : le moment de son émergence, les communautés qui lui ont donné naissance, leur position dans la société, les conditions sociales, historiques, culturelles, raciales du moment, etc. La seconde est la position proprement musicologique qui cherche l'essence et le moteur de l'évolution dans les éléments musicaux, principalement. Une troisième position enfin privilégie une dynamique en postulant l'existence d'une tradition.

Les deux premières ont souvent été perçues comme antagonistes. Scott DeVeaux, par exemple, semblerait pencher pour la première :

> « Définir le jazz est une entreprise dont il est connu qu'elle est difficile, mais la tâche se révèle plus aisée si l'on dépasse l'inventaire usuel des caractéristiques musicales ou techniques, comme l'improvisation ou le swing (car plus une telle liste tente d'être spécifique ou exhaustive, plus les exceptions recouvrent la règle). Plus pertinentes sont les frontières à l'intérieur desquelles les historiens, les critiques et les musiciens ont systématiquement situé la musique. L'une de ces frontières, certainement, est l'ethnicité. Le jazz est fortement identifié à la culture afro-américaine, à la fois au sens étroit où ses techniques particulières dérivent, en dernière instance, des traditions folkloriques des Noirs américains, et dans un sens plus large où il est l'expression des Noirs américains dans l'expérience desquels il trouve ses racines uniques. Cela soulève à la marge d'importantes questions, telles que la façon dont la contribution des musiciens blancs doit être évaluée et, à l'autre extrémité du spectre, celle des frontières entre le jazz et les autres genres africains-américains tels que le blues, le gospel, le rhythm and blues). Mais au total, l'ethnicité fournit un noyau, un centre de gravité pour le récit du jazz et constitue un élément qui réunit les différentes sortes de récits en usage aujourd'hui. Un thème aussi envahissant, bien que controversé, est l'économie – spécifiquement la relation du jazz au capitalisme. Ici, la définition est négative : qu'il soit considéré comme musique d'art ou musique folklorique, le jazz est souvent vu comme séparé de l'industrie de la musique populaire. La stigmatisation du "commercialisme" comme influence perturbante ou corruptrice, et dans tous les cas externe à la tradition a une longue histoire dans les écrits sur le jazz. » ▶1

On voit que l'auteur est finalement obligé de concéder que les approches socio-historiques de la question de la définition du jazz (en tout cas, celle exposée ici, fondée sur l'ethnicité) ne vont pas non plus sans poser de problèmes (c'est encore plus le cas, à mon sens, avec la conception du commercialisme corrupteur). Ils me paraissent d'une difficulté égale (et très grande) à ceux que pose l'approche musicale. Je pense pour ma part qu'il n'y a pas à trancher, et surtout qu'il s'agit d'une polémique inféconde. Les approches socio-historique d'une part et musicologique de l'autre sont toutes deux légitimes et n'ont pas à être opposées l'une à l'autre. Plutôt que de

▶1 DeVeaux 1991, *in* Walser 1999, p. 420-421.

s'exclure, il apparaît clairement, dans la pratique, que les deux plans s'alimentent et s'enrichissent mutuellement en permanence [2]. Il est en revanche parfaitement légitime de vouloir s'intéresser plus particulièrement à l'un des deux aspects [3]. Cela n'entraîne en aucun cas qu'on dénie à l'autre toute vertu explicative. On privilégiera certes dans cette étude l'aspect musical des choses du jazz. Ce qui n'empêchera nullement de convoquer des éléments socio-historiques quand cela s'avèrera nécessaire.

Une tierce position tendrait à dépasser l'opposition entre le musical d'une part et le socio-historique de l'autre. Il ne s'agirait plus de chercher une essence du jazz dans l'un ou l'autre champ, mais plutôt dans une tradition du jazz qui, seule, permettrait de relier un certain nombre de faits musicaux et socio-historiques. Le même Scott DeVeaux décrit ainsi cette position et les problèmes qu'elle ne manque pas non plus de poser.

> « L'essence du jazz, en d'autres termes, ne repose pas dans un style quelconque ou dans quelque contexte culturel ou historique, mais dans ce qui relie entre eux toutes ces choses dans un continuum sans fractures. Le jazz est ce qu'il est car c'est la culmination de tout ce qui vient avant. [...] Ceux qui souscrivent à une vision essentialiste du jazz (et il en est quelques-uns qui ne le font pas) prennent tout cela pour acquis. Mais un simple regard sur l'historiographie du jazz révèle que l'idée d'une "tradition du jazz" est une construction relativement récente, un récit surplombant qui a phagocyté d'autres interprétations possibles du phénomène culturel complexe et composite que nous regroupons sous le parapluie *jazz*. Ce n'est pas seulement un grief académique : la crise de la scène actuelle du jazz est moins fonction de l'état de la musique (le jazz, sous maints aspects, n'a jamais été aussi bien soutenu ou considéré) qu'une anxiété provenant de l'inadéquation des cadres historiques existants pour l'expliquer. » [4]

Sans vouloir entrer dans une discussion systématique de cet article, on observera toutefois qu'il n'est pas nécessaire d'adopter une position « essentialiste » ni de postuler une essence du jazz pour accorder du crédit à la thèse du jazz comme tradition. S'il existe un « parapluie jazz », c'est bien qu'un lien est reconnu entre ses différentes périodes, ses différents styles, ses différentes pratiques. Mais ce lien n'est pas nécessairement le produit ou le symptôme d'une essence qui se conserve d'une période à l'autre, d'un style à l'autre. Au contraire, on peut supposer que chaque nouvelle période, chaque nouveau style, chaque nouvelle pratique redéfinit ce lien dans son entier. On se place alors dans une vision du phénomène plutôt que dans celle d'une essence. Quant à la « crise de la scène actuelle du jazz » [5], on peut certes estimer avec l'auteur que c'est davantage une crise de son historiographie que de la musique elle-même ou de sa réception. Mais « l'inadéquation des cadres historiques » n'implique pas forcément une invalidation de toute la méthode. Car elle est elle-même historique. Je suggèrerais pour ma part que l'idée de la tradition du jazz est très opérante jusqu'en 1975, mais qu'après cette date, elle l'est beaucoup moins et appelle par conséquent de nouvelles approches. Les problématiques du postmodernisme, notamment, ont largement discuté de ces questions. On y reviendra [6].

[2] Un moindre paradoxe n'est pas que Scott DeVeaux lui-même en apporte une démonstration étincelante avec son maître-livre sur la naissance du bebop, précisément sous-titré « une histoire sociale et musicale » (DeVeaux 1997).

[3] Pour suivre Paul Veyne, on pourrait dire que chaque chercheur est libre du choix de son sujet et de construire l'intrigue qui va avec. On y reviendra.

[4] DeVeaux 1991, *in* Walser 1999, p. 422-423.

[5] L'auteur parle en 1991, mais on peut estimer que la réflexion est toujours d'actualité en 2009.

[6] Cf. *infra*, p. 28.

2 HISTORICITÉ DE LA QUESTION

Ces difficultés sont-elles de nature à nous faire renoncer à toute tentative de définition ? Non, probablement. Mais elles doivent être en permanence présentes à l'esprit et nous inciter à la prudence et à la relativité.

Examinons tout d'abord le versant musical de la discussion sur la définition. Si l'on recherche des critères, trois d'entre eux viennent le plus souvent sous la plume des différents auteurs : une sonorité d'ensemble (originellement inédite), une conception particulière du rythme (la notion de swing) et l'improvisation. Mais les difficultés surgissent immédiatement : il n'y a pas à proprement parler de sonorité propre au jazz (on évoquera plus la loin la question, un peu différente, du traitement du son), il existe des formes de jazz dont le swing au sens traditionnel est absent, et d'autre part certaines œuvres de jazz peuvent être (presque) entièrement écrites et l'immense majorité d'entre elles le sont partiellement [7]. Peut-être une solution a-t-elle des chances d'être trouvée dans la combinaison des trois critères : il est difficile d'imaginer qu'une œuvre entièrement écrite, sans la moindre présence de swing, sans aucun des marqueurs sonores associés au jazz, puisse se rapporter au jazz. Mais le problème se déplace : les trois notions – son, swing et improvisation – se dérobent à des définitions simples qui permettraient de régler notre problème par la nécessité de leur coprésence. De plus, la question est éminemment historique. Le jazz a évolué très vite. Ce qui peut s'identifier dans la première période du jazz se dissout dans l'élargissement du langage et la diversification de l'aspect de la musique. Dans les premiers temps, le simple usage de la batterie est apparu comme nouveau et donc caractéristique. Non seulement cet usage s'est ensuite banalisé, mais il s'est grandement diversifié. La batterie a pu même disparaître de certains ensembles de jazz. Ainsi, le « son » du jazz apparaît-il rapidement plus divers et moins spécifique. On pourrait dire la même chose du swing (la question de l'improvisation et de son historicité est en revanche plus complexe). Ce qui est caractéristique à un moment ne l'est plus à un autre.

La question est donc éminemment historique. Il me semble utile à ce point de la discussion de proposer un découpage historique dont la périodisation se fonde – non sur l'histoire des styles – mais plutôt sur les grandes phases d'évolution du langage (sans préjuger de la coïncidence des deux types) [8]. L'idée à la racine de cette périodisation est qu'un langage du jazz existe, qu'il a connu une ère de stabilité, précédée par une période de formation et suivie par une autre où il a perdu son caractère hégémonique. Pour étayer cette proposition, il convient de supposer l'existence d'une « pratique commune » du jazz.

Il existe pour la musicologie savante une « pratique commune » de la musique correspondant approximativement à la période et à la pratique tonales, prises plus ou moins explicitement comme objet de référence. Des problèmes spécifiques d'analyse

[7] Ou en tout cas fixées (*cf.* chapitre III).

[8] Sans prétendre non plus à la primauté de cette périodisation. C'en est une parmi d'autres possibles.

se posent quand on s'éloigne de cette ère, que ce soit dans un avant (les musiques pré-tonales) ou dans l'après des musiques post-tonales. Il se produit, *mutatis mutandis*, à peu près la même chose pour le jazz : une « pratique commune » peut être définie dans laquelle un corps de langage s'est formé, fonctionnant pendant un temps de façon consensuelle et stable. Quelles sont ses caractéristiques principales ?

Harmonie
- alliage d'harmonie tonale et de blues ▶[9] ;
- régime d'harmonicité (ensemble de façons de traiter et de réaliser les accords et leurs enchaînements ▶[10]).

Forme
- forme de la composition : choix limité (principalement AABA, ABAC, blues) ▶[11] ;
- forme de la performance : prédominance de la forme thème-solos-thème ▶[12].

Rythme
- pulsation stable et isochrone ;
- pesure à 4/4.

Codes de jeu ▶[12]
- principalement *walking bass* et chabada.

Instrumentation « acoustique » ▶[13]
- section mélodique : trompette, saxophone, clarinette, trombone, violon ;
- section rythmique : contrebasse, batterie et un ou deux instruments polyphoniques, principalement le piano, la guitare ou le vibraphone.

On peut ainsi définir une pratique commune du jazz ▶[14], dans laquelle les éléments précédents sont, sauf exception, tous présents, ou présents dans leur majorité, en même temps. Historiquement, elle me semble devenir une réalité observable vers 1930, moment où tous les éléments évoqués sont en place individuellement et articulés ensemble dans un fonctionnement-type. Et cela de façon consensuelle voire hégémonique. On peut estimer que pendant une trentaine d'années, pratiquement tout le jazz se déploie sur ce socle de langage. Il faut attendre 1960 et l'apparition du free jazz et du jazz dit « modal » ▶[15] pour que plusieurs de ces éléments (voire tous ▶[16]) soient remis en cause, même si la rupture a été préparée tout au long des années 1950, au cours desquelles certains changements apparaissent progressivement.

Toutefois, la question de la rupture créée par le free jazz n'est pas simple. Ce style a fait éclater des critères qui paraissaient consubstantiels au jazz lui-même, et pourtant – comme son titre l'indique – il se posait explicitement comme un renouveau du jazz plutôt qu'une rupture, se plaçant ainsi dans une logique de continuité, donc d'appartenance ▶[17]. Pour ce qui concerne les conséquences sur la définition du jazz, le traitement nouveau de l'improvisation ne fait pas vraiment problème : si le free jazz implique bien une refondation des pratiques d'improvisation, il n'en remet pas pour autant en question sa nécessité, bien au contraire. C'est plutôt sur la question rythmique que porte la discussion. Pour maints observateurs, la nature de certains

▶[9] *Cf.* chapitres VI et VII.

▶[10] *Cf.* chapitres V et VI.

▶[11] *Cf.* chapitres III et IX.

▶[12] *Cf.* chapitre III.

▶[13] Cette expression n'a en principe pas de sens avant l'apparition des instruments électriques. Elle trouve donc sa signification de façon rétrospective, téléologique. On notera toutefois qu'elle recouvre ici surtout un aspect du son. On peut par exemple ranger les guitares et les orgues électriques d'avant 1960 dans une catégorie qu'il aurait peut-être mieux valu appeler « son acoustique », n'était l'aspect pléonastique de la formule. Le son de la guitare de Charlie Christian n'a rien à voir avec celui du John McLaughlin du Mahavishnu Orchestra. Même chose entre les orgues de Milt Buckner et de Larry Young dans le groupe Lifetime.

▶[14] Qu'on appellera simplement « pratique commune » tout au long de cet ouvrage. Quand il sera question de la première, si l'on peut dire, celle de la tradition savante, on le précisera.

▶[15] Un jazz plus « mainstream » a pu jouer son rôle également. Je pense à l'élargissement du corpus métrique avec des musiciens comme Max Roach, Dave Brubeck ou Don Ellis.

▶[16] Le dernier à résister me semble l'instrumentation acoustique qui devra attendre la fin de cette décennie 1960 pour se voir lui aussi remis en question.

▶[17] Les titres d'album d'Ornette Coleman sont à cet égard intéressants : ils revendiquent bien « quelque chose d'autre » (*Something Else*, Contemporary, 1958), une nouvelle forme (*The Shape of jazz to Come*, Atlantic, 1959), une libération (*Free Jazz*, Atlantic, 1961), mais il s'agit toujours de jazz.

rythmes, et en creux, la relation plus lâche, voire absente, aux rythmes premiers du jazz (généralement assimilée à une disparition du swing), empêche d'assimiler la « *New Thing* » des années 1960 au jazz, même si elle s'en réclame. Pour d'autres au contraire, le rythme (et éventuellement le swing) est une notion extensive qui doit être considérée dans son évolution : le fait que les rythmes se diversifient et s'éloignent des matrices originelles ne fait pas, *de facto*, sortir les musiques qui les utilisent du domaine du jazz.

Malgré ces réserves, je pense toutefois que le début des années 1960 marque la fin de l'hégémonie d'un système langagier du jazz. On dit bien « hégémonie » et non fin du système lui-même, puisque nombre de ses éléments de langage – en réalité tous – se sont conservés [18]. Ce sont le lien qui les unissait et l'obligation de leur coprésence qui ont perdu leur nécessité.

On constate au passage qu'une telle périodisation relativise la rupture du bebop en 1944-1945. C'est un des grands sujets récurrents de la musicologie du jazz de savoir si le bebop a constitué une évolution ou une révolution [19]. Là encore, la question est historique. Quand André Hodeir propose en 1954 [20] de considérer que le bebop opère le passage d'un âge classique à un âge moderne du jazz, tout porte à croire que son avènement constitue, sinon une révolution car les signes de continuité sont nombreux, en tout cas une évolution radicale. Mais le point de vue d'aujourd'hui est bien sûr différent. Si on avait dit à André Hodeir ou à tout autre observateur éclairé : « rupture certes, mais le bebop conserve la *walking bass*, le chabada, la forme thème-solos-thème », sans doute aurait-il répondu qu'il s'agissait là d'éléments constitutifs du jazz qui ne pouvaient être touchés sous peine de changer d'objet. Et qu'aurait-il dit encore de la pulsation isochrone, cœur même du système, condition du swing ? Il est toujours plus facile de voir ce qui a changé, plutôt que ce qui reste mais aurait pu changer [21]. Les questions du même et du distinct, de la répétition et de la différence, de leur historicité, sont ici posées dans toute leur complexité.

On comprend ainsi pourquoi André Hodeir, avec d'autres, a proposé de retenir 1945 comme délimitation entre âge classique du jazz et âge moderne [22]. On connaît la perspicacité des analyses qui ont mené à cette conclusion. Pourtant, il me paraîtrait justifié aujourd'hui de déplacer cette limite à l'année 1959, celle de l'enregistrement de *Kind of Blue* de Miles Davis et de *Giant Steps* de John Coltrane, suivis en 1960 de *Free Jazz* d'Ornette Coleman, la période 1930-1960 [23] constituant dans cette configuration un nouvel âge classique, dont le socle serait la pratique commune.

Comment caractériser alors les périodes précédentes ? En toute logique, dans ce schéma, un âge pré-classique doit être défini. Il paraît évident que sa date de fin est celle du début de l'âge classique, donc 1930, mais où le faire commencer ? L'usage aujourd'hui est de considérer que le jazz est déjà entièrement formé dès les années 1910 et même avant. Un consensus s'est établi pour considérer l'enregistrement de

[18] Et ont pu se conserver ensemble, avec pour résultat une prolongation de la pratique commune elle-même, ce que semblent avérer les expressions « *straight ahead jazz* », ou, parmi certains musiciens français d'aujourd'hui, « jazz-jazz ».

[19] D'autres auteurs préfèrent insister sur une transformation du monde du jazz initiée par le bebop (*cf.* par exemple Lopes 2002).

[20] Dans *Hommes et problèmes du jazz* (Hodeir, 1954).

[21] Et l'on serait bien mal inspiré, du haut du recul historique que donne le temps écoulé, de le reprocher à André Hodeir ou à quiconque.

[22] Hodeir, 1954, p. 30. André Hodeir utilise indifféremment les termes « âge » et « période ». Je proposerai plus loin de les distinguer.

[23] Le décalage de vingt mois environ entre les enregistrements de *Kind of Blue* et *Giant Steps* d'une part et *Free Jazz* de l'autre pose un problème de borne qu'on résoudra en optant conventionnellement 1960.

« Livery Stable Blues » et de « Dixieland Jass Band One-Step » par l'Original Dixieland Jass Band ▶24 le 26 février 1917 comme le premier enregistrement de jazz. Cette date constitue donc un repère acquis, impliquant le début de l'histoire du jazz au sens de la période au cours de laquelle la trace phonographique est disponible, donc la musique directement accessible, via les enregistrements. Pour autant, le jazz existe bien avant cette date, même si nous n'y avons plus accès que par des témoignages, visuels (photographies, dessins) et verbaux. Je suis enclin à suivre la périodisation de Daniel Hardie qui fait démarrer avec les débuts de l'orchestre de Buddy Bolden en 1895 une période de « jazz élémentaire » *(elemental jazz)* ▶25. Elle se glisserait entre une préhistoire du jazz (qu'on pourrait faire commencer à l'Émancipation ▶26) et l'histoire proprement dite, débutant en 1917. Toutefois, une contradiction apparaît. On pose que l'histoire ne commence qu'avec l'enregistrement (1917), et l'on admet dans le même temps que le jazz existe dès Buddy Bolden (1895). On peut sans doute la résoudre en faisant remonter à cette dernière date le début de l'histoire du jazz proprement dite, en gardant toutefois à l'esprit qu'elle ne s'appuie dans la période du jazz élémentaire que sur des documents oraux, écrits et iconographiques ▶27 et qu'elle change donc de nature quand l'enregistrement mécanique apparaît.

Qu'en est-il enfin des périodes postérieures au classicisme ? Si l'on retient 1960 pour date de début d'un âge moderne, doit-on faire courir celui-ci jusqu'à nos jours ? Il me semble qu'un autre phénomène doit être pris en compte, apparaissant vers 1975. À cette date approximativement, arrive à son terme le dernier style identifié du jazz, le jazz-rock (ou jazz fusion). Mais au-delà de la fin annoncée d'un style après d'autres, c'est surtout un cycle long qui arrive à terme, une continuité qui s'interrompt, dans laquelle nombre d'historiens s'attachaient à faire se succéder sur un rythme de cinq à dix ans un certain nombre de styles, commençant avec celui de la Nouvelle-Orléans, suivi par le pré-swing (ou style Chicago), le swing, le bebop, le cool, le hard bop, le free jazz simultanément au jazz modal, le jazz-rock ▶28. Après celui-ci, il est impossible de poursuivre ce que j'ai proposé ailleurs d'appeler « l'intrigue linéaire principale » ▶29. En effet, la périodisation qui lui est attachée se fonde sur un phénomène observé de façon itérative, caractérisé par un style dominant et ses maîtres. Ce fonctionnement s'interromprait donc après le jazz-rock. On assiste alors, à partir de la deuxième partie de la décennie 1970 et, me semble-t-il, jusqu'à aujourd'hui, à un phénomène combiné de multiplication (les musiciens sont de plus en plus nombreux) et d'atomisation : il est plus difficile de regrouper les musiciens par style, il s'agit plutôt de tendances, de mouvements, de groupements. Mais surtout, aucun ne se dégage comme dominant et marqueur de la période. La question des maîtres peut paraître oiseuse, mais on juge parfois, soit qu'il n'en est plus, soit qu'il en est moins ou de moindre envergure. Par ailleurs, le jazz se diversifie énormément, sujet à une accélération vertigineuse des manifestations de métissage, dont il est certes issu, mais qui n'avaient jamais connu au cours de son histoire une telle prolifération, phénomène allant de pair avec une prise de conscience nouvelle de l'histoire et l'apparition de néo-classicismes ▶30.

▶24 L'Original Dixieland Jass Band devait changer la graphie de son nom pour devenir à partir de 1918 l'Original Dixieland Jazz Band.

▶25 Hardie 2004 et 2007.

▶26 Prononcée le 22 septembre 1862 par Abraham Lincoln, elle est censée prendre effet le 1er janvier 1863. Il faut pourtant attendre le Treizième amendement à la Constitution, abolissant l'esclavage sur tout le territoire des États-Unis en 1865, et le *Civil Rights Act*, assurant la citoyenneté américaine aux Noirs et leur garantissant l'égalité de traitement aux termes de la loi en 1866 pour que l'Émancipation puisse être considérée comme achevée. 1865 est par ailleurs la date de création du Ku Klux Klan et 1866 voit l'instauration des premières lois ségrégationnistes.

▶27 Le livre de Lawrence Gushee sur le Creole Band a prouvé s'il en était besoin qu'on pouvait, comme pour tout autre pan de l'histoire de la musique précédant le témoignage sonore direct, faire œuvre d'historien, et de la meilleure manière, à partir de ces seuls documents. (Gushee 2005).

▶28 Cette périodisation – dans son architecture et sa première partie – est inaugurée par André Hodeir dans le chapitre 2 « L'évolution du jazz et la notion de classicisme » du livre *Hommes et problèmes du jazz*, publié en 1954 (Hodeir 1981, p. 27-40). Elle est loin d'être consensuelle (*cf.* par exemple l'article de Scott DeVeaux déjà cité, DeVeaux 1991).

▶29 Cugny 2007.

▶30 Est-il nécessaire de préciser que cette présentation est très générale ? Il existe évidemment des phénomènes de *revival* avant 1975 et « l'intrigue linéaire principale » est loin de résumer à elle seule l'histoire du jazz.

Il est évidemment tentant de voir dans cette évolution certaines caractéristiques du postmodernisme. Il n'y aurait là rien de très étonnant, puisque cette question s'est posée pour nombre d'autres pratiques artistiques. C'est le contraire qui serait apparu comme aberrant : que le jazz échappe par quelque mystérieuse particularité à un courant bien plus profond, un mouvement le dépassant de loin, affectant toute l'activité intellectuelle et artistique d'une société à une époque donnée. On pourrait considérer ainsi qu'une logique historique d'ordre supérieur, surplombante, prend dès lors le pas sur une autre, plus locale.

Sans chercher à creuser plus avant cette question, on proposera donc de clore l'âge moderne à la date de 1975, laquelle ouvrirait un âge postmoderne, dans lequel on vivrait encore aujourd'hui. On aboutit ainsi à la périodisation suivante, distinguant les âges des périodes, les premiers englobant les secondes :

		Âges	Périodes
1866	1866-1895	Préhistoire	
1895	1895-1917	Pré-classique	Jazz élémentaire
1917	1917-1930		Pré-swing
1930	1930-1945	Classique (pratique commune)	Swing
1945	1945-1960		Bebop et dérivés (bebop - cool jazz - hard-bop)
1960	1960-1975	Moderne	Free jazz / Jazz modal
	1969		Jazz-rock
1975	1975…	Post-moderne	

3 Généalogie des tentatives de définition

On voit donc que, si l'on accorde quelque crédit à la périodisation proposée, la discussion sur la définition a toutes les chances d'être différente selon qu'elle se tient avant, pendant ou après l'âge classique défini de la sorte. On pourrait dire que dans la séquence 1930-1960, la nécessité de la définition se fait moindre à cause d'une certaine évidence des faits de la musique même. Avant, la question serait de l'ordre

du « quel est ce nouvel objet ? » [31] et après, pour paraphraser le titre devenu célèbre d'un ouvrage de Michel-Claude Jalard, « le jazz est-il encore possible ? » [32].

L'intention n'est pas ici de discuter en profondeur de cette question. Le propos n'est que liminaire, suscité par la nécessité de préciser les contours de l'objet jazz dont on souhaite plutôt examiner les modalités de fonctionnement à travers son analyse. On n'a besoin pour cela que de poser à titre heuristique une définition provisoire, nécessairement approximative, mais suffisamment précise toutefois pour prévenir une légitime objection de non-définition de l'objet. On proposera donc de n'examiner que l'origine de la discussion sur la définition pour en proposer une version opératoire vis-à-vis de l'objectif fixé, laissant pour une autre occasion la question des redéfinitions du jazz rendues nécessaires par les transformations advenues en 1959-1960 et après.

Quels furent donc les premières façons de penser l'objet nouveau et les critères de définition envisagés ? On partira d'abord du constat de ce besoin même de définition, lequel s'est toujours affirmé avec force et qui ne se retrouve peut-être pas dans toutes les musiques. Le jazz a sans cesse ressenti le besoin de s'interroger sur sa propre identité, de la définir et la redéfinir encore et encore, de toujours la remettre en question. Il est à cet égard intéressant de constater qu'elle est souvent problématique pour les praticiens mêmes de cette musique – y compris les plus illustres –, lesquels ont parfois exprimé la volonté de s'en distancier. Duke Ellington préférait penser qu'il faisait de la musique plutôt que du jazz (« Je ne joue pas du jazz. J'essaie d'exprimer les sentiments naturels d'un peuple » [33]). Miles Davis n'aimait pas le terme en lequel il voyait une connotation raciale qu'il ne voulait pas voir attachée à sa musique. De nombreux musiciens actuels préfèrent se définir comme improvisateurs que comme musiciens de jazz.

On rappellera également que le jazz est une musique et non un genre ni *a fortiori* un style. Il explore certains genres et produit bien sûr des styles. Pourtant, dans les premiers temps, le jazz a pu être considéré comme une façon de faire de la musique. C'était par exemple la conception de Jelly Roll Morton :

> « Tous ces gens jouaient du ragtime dans un style *hot*, mais vous pouvez jouer *hot* tout ce que vous voulez, et vous ne jouerez toujours pas du jazz. *Hot* signifie quelque chose d'épicé. Le ragtime est un certain type de syncopation [34] et seulement certains morceaux peuvent être joués dans cette idée. Mais le jazz est un style qui peut être appliqué à n'importe quel type de morceau. J'ai commencé à utiliser ce terme en 1902 pour montrer aux gens la différence entre le jazz et le ragtime. » [35]

Dans cette même optique, un article de journal datant de 1915 fait dire à un pianiste imaginaire :

> « Je peux prendre n'importe quel morceau au monde et mettre les blues dedans. » [36]

Mais cette conception du jazz comme façon de jouer ne se prolongera pas au-delà de ces premiers temps.

[31] **Discussion qui devait largement prendre l'aspect de la valorisation du jazz « *hot* » opposé au « *straight* » ou au « jazz symphonique », tout au long des années 1920 et 1930.**

[32] **Jalard 1986.**

[33] **Entretien avec Florence Zunster, *New York Evening Graphic Magazine*, 27 décembre 1930.**

[34] **On traduit ainsi le mot anglais « *syncopation* » par ce qui peut paraître un néologisme. Pourtant, André Schaeffner l'utilisait dès 1926 dans son ouvrage *Le Jazz*.**

[35] **Lomax 2001, p. 61-62.**

[36] **Seagrove 1915. Il s'agit de blues et non de jazz, mais l'article s'intitule précisément « Blues is Jazz and Jazz is Blues ». Par ailleurs, il me semble plus juste ici de garder en français le pluriel de « the blues ».**

On ne reviendra pas sur les hypothèses aussi incertaines que nombreuses sur les origines du mot « jazz ». On notera simplement que le terme existait dès avant la fin du XIXe siècle, mais uniquement dans le langage parlé et qu'il ne s'appliquait pas originellement à la musique.

Il semble que la première citation du mot appliqué à la musique [37] remonte à l'article du *Chicago Daily Tribune* du 11 juillet 1915, évoqué plus haut, intitulé significativement *Blues Is Jazz and Jazz Is Blues*. L'historien Lawrence Gushee relève de son côté une citation du mot avec l'orthographe « jaz » dans le *Missouri Breeze* du 17 septembre 1915 à l'occasion du passage à Chicago du CREOLE BAND. Il note à cette occasion :

> « Nous savons que le terme "jaz" était courant dans le milieu du *show business* de cette époque mais depuis combien d'années ? Ce qui était nouveau, c'était de l'appliquer à de la musique à Chicago. » [38]

Dans une annexe consacrée aux origines du terme, Lawrence Gushee remarque encore :

> « [...] les orthographes "jazz", "jaz", "jass", "jas" et "jasz" apparaissent plus ou moins simultanément dans le courant de 1916-1917. Dans la mesure où il s'agissait d'un mot nouveau pour le langage écrit, il n'y avait pas d'orthographe "juste" ou "officielle" ; pas plus que nous n'avons connaissance des différentes prononciations qui pouvaient exister, qui devaient partiellement relever de la panoplie des différentes orthographes. » [39]

Un autre article de journal, datant de 1917, indique que le terme peut s'orthographier « Jas », « Jass », « Jaz », « Jazz », « Jasz », ou « Jascz » [40]. L'auteur, Walter Kingsley, y précise que l'écrivain Lafcadio Hearn (1850-1904) signale le mot « jaz », signifiant « accélérer les choses », « créer de l'excitation », comme faisant partie du vocabulaire des Noirs du Sud des États-Unis. Toujours selon Walter Kingsley, ce même Lafcadio Hearn estimait que les Créoles s'étaient emparés du terme pour l'appliquer à une musique d'un type syncopé rudimentaire.

Alors que le jazz lui-même n'existait pas encore, mais qu'une nouvelle musique semblait voir le jour, le trait jugé marquant dans cette émergence fut la présence de la syncope. Il est donc intéressant de noter que ce premier critère se présentait d'emblée comme technique – rythmique en l'occurrence – et non de caractère, d'origine communautaire ou autre. La « musique syncopée » était perçue comme nouvelle précisément à travers cette particularité rythmique. Walter Kingsley, dans l'article déjà cité de 1917, indique :

> « La musique de jazz est le delirium tremens de la syncopation. C'est du rythme pur sans mélodie. Aujourd'hui les orchestres de jazz prennent des morceaux populaires et les bousculent [*rag*] jusqu'à la mort pour faire du jazz. » [41]

À cette époque des tout débuts, la perception de l'origine communautaire – noire – de la musique est mal définie. Plus encore, tous les observateurs ne se montrent pas très attentifs ou intéressés par l'origine d'une musique qui apparaît en tout état

[37] Il existe une occurrence de 1913 dans un journal de San Francisco, mais sous la plume d'un journaliste sportif : il y est question de base-ball et non de jazz.

[38] Gushee 2005, p. 138.

[39] *Ibid.*, p. 299.

[40] Kingsley 1917, cité dans Walser 1999, p. 5-7.

[41] *Ibid.*, p. 6.

de cause comme relevant du divertissement. Pourtant, sans l'attribuer explicitement aux Noirs, l'article fondateur de 1915 lie dès le titre le jazz au blues et lève finalement toute ambiguïté avec un dessin montrant un saxophoniste noir. Dans cet article est justement posée la question de la définition du jazz – en faisant préalablement le détour par celle du blues – à travers un dialogue entre des personnages imaginaires :

> « "Halte", cria le chercheur de la définition en fixant un pianiste aux cheveux noirs et au regard soutenu. "Qu'est-ce que c'est que les blues ?" [42] Le jeune homme réfléchit et frissonna. "Je ne sais pas", dit-il. "Tout ce que je peux faire, c'est les jouer. Une sorte de frisson, si on veut. En fait je ne pourrais vraiment dire. Mais, c'est sûr, je peux prendre n'importe quel morceau au monde et mettre les blues dedans. Mais pour une définition, ne me demandez pas. » [43]

Et plus loin :

> « "Une blue note est une note acide", expliqua-t-il. "C'est une dissonance, une dissonance harmonique. Les blues ne sont jamais écrits dans notre musique, mais sont introduits par le pianiste ou les autres musiciens. Ils ne sont pas nouveaux. Ils sont juste redevenus populaires. Ils ont commencé dans le sud voici un demi-siècle et sont à l'origine introduits par les foncés [*darkies*] [44]. Le nom courant pour eux est jazz'". » [45]

Malgré l'impuissance avouée à produire une définition, plusieurs pistes sont offertes dans cette déclaration. Les blues en premier, qui laissent supposer toute une histoire, un pathos noir (dont la *blue note* est une manifestation). La non-écriture d'autre part, qui suppose la tradition orale et ouvre la voie à l'improvisation. Enfin, l'origine populaire.

Un autre journaliste, Vernon Grenville, se fait le porte-parole d'un musicien afro-américain d'importance, James Reese Europe [46], et rappelle cette origine dans un article de 1919 :

> « Le "Jazz" [47] est, bien sûr, noir ; d'une façon ou d'une autre toute l'originalité musicale en Amérique semble être noire. Le Noir, musicalement, est toujours un adorateur du rythme ; souvent il est un maniaque du rythme, et le "jazz" prend sa source dans cette ferveur rythmique, combinée avec un goût particulier pour les sons étranges. C'est en tout cas l'opinion du Lieutenant James Reese Europe [...]. » [48]

C'est l'amorce d'une des discussions les plus vives de la musicologie du jazz, concernant la part de responsabilité des différentes communautés dans la création et le développement du jazz, l'ethnicité dont parle Scott DeVeaux. Mais le rythme est là encore mis en avant (avec le son) et même élu comme élément prédominant. On remarquera aussi qu'il ne s'agit pas déjà de ce qu'on appellera plus tard le swing, mais pour l'heure uniquement de l'utilisation systématisée d'une figure rythmique connue, la syncope. Dès 1876, le poète géorgien Sidney Ladnier observait :

> « Les syncopes [...] sont une caractéristique de la musique noire. J'ai entendu des Noirs changer une mélodie bien connue en la syncopant adroitement [...] de manière à lui donner un effet *bizarre* à peine imaginable ; et rien n'illustre mieux le don naturel qu'ont les Noirs à garder un *tempo* difficile que sa parfaite exécution d'airs simples transformés en accentuation complexe. » [49]

[42] Le terme « *blues* » est souvent utilisé à cette époque au pluriel. Ici : « *What are the blues?* ».

[43] Seagrove 1915.

[44] Mot utilisé à cette époque pour désigner les Noirs. Terme plutôt méprisant, mais moins que « *nigger* ».

[45] Seagrove 1915.

[46] James Reese Europe (1881-1919) n'est pas à proprement parler un musicien de jazz. Mais il a joué un rôle de premier plan à New York dans la décennie 1910 à la tête de *brass bands* et notamment d'un orchestre militaire connu sous le nom de HARLEM HELLFIGHTERS qui devait participer à la Grande Guerre en France en 1918 et contribuer à l'introduction du jazz en France.

[47] Tout au long de cet article, l'auteur place le mot « jazz » entre guillemets.

[48] *In* Grenville 1919, cité dans Walser 1999, p. 12.

[49] *In* Michel (1) 2003, p. 11.

Apparaît également un deuxième paramètre qui va accéder au rang de critère de définition : le son. Le jazz se distinguerait par sa dilection pour des « sons étranges ». Sur ce point, James Reese Europe précise :

> « Le Noir aime tout ce qui est particulier en musique, et cette façon de "jazzer" l'attire fortement. Cela se réalise de plusieurs façons. Avec les cuivres, nous mettons des sourdines et faisons tournoyer notre langue tout en soufflant avec la pression maximale. Avec les [bois] nous pinçons le bec et soufflons fort. C'est ainsi que se produit ce son particulier que vous connaissez tous. » ▶50

Ces logiques de traitement du rythme et de la sonorité débouchent finalement sur ce qui va devenir un critère déterminant : l'improvisation. James Reese Europe poursuit :

> « Pour nous ce n'est pas discordant, puisque nous jouons la musique comme elle est écrite à ceci près que nous accentuons fortement de cette manière des notes qui originellement devraient être sans accent. Il est naturel pour nous de le faire. C'est, de fait, une caractéristique musicale raciale. Je dois convoquer une répétition quotidienne pour empêcher les musiciens de mon orchestre d'ajouter à la musique plus que je ne le souhaite. À chaque fois que c'est possible, ils enjolivent leurs parties pour produire des sons nouveaux, particuliers. Certains de ces effets sont excellents et d'autres non, et je dois être continuellement vigilant pour limiter les résultats de l'originalité de mes musiciens. » ▶51

Si la question de l'improvisation est plus complexe qu'il paraît au premier abord, cet élément est toutefois rapidement identifié comme tel. Il est déjà présent dans l'expression « ragtime » qui remonte à la fin du XIXe siècle. « *Rag* » peut se traduire par « bousculer », « déranger », « tourmenter ». « Bousculer, déranger, tourmenter le temps (ou le tempo) » consiste donc à malmener quelque peu le thème joué, c'est-à-dire ne pas l'interpréter littéralement. On est ici en présence de la paraphrase, première étape vers l'improvisation.

Dès les origines, le débat s'est ouvert sur le caractère essentiel de l'improvisation. Pour André Schaeffner en 1926, tel que nous le rappelle Lucien Malson, ce caractère n'était pas évident :

> « L'improvisation, le caractère de "musique non écrite", quelque important qu'il soit, ne saurait être tenu pour spécifique à l'inverse des deux dimensions qui préoccupent Schaeffner : le traitement "africain" du son et du rythme [...]. » ▶52

Hugues Panassié, l'un des premiers, se risqua à proposer une hypothèse concernant l'improvisation :

> « [Les premiers orchestres de jazz] ne cherchaient guère à produire des exécutions originales. Ils reprenaient inlassablement le refrain de chaque morceau à succès, le répétant jusqu'à dix fois dans une même interprétation. De là une terrible impression de monotonie. Il y a tout lieu de supposer que c'est pour vaincre cette monotonie que, peu après les débuts du jazz, certains exécutants se mirent à improviser quelques variations soit pendant les ensembles, soit lorsqu'il leur arrivait de jouer un solo. Telle paraît avoir été l'origine de l'interprétation hot. » ▶53

Pour en souligner aussitôt l'importance, voire la grandeur :

▶50 Michel (1) 2003, p. 13. Europe explique plus loin que lors d'une confrontation à Paris avec les musiciens de la Garde Républicaine française, ceux-ci étaient persuadés que leurs collègues noirs américains utilisaient des instruments différents.

▶51 *Ibid.*, p. 13.

▶52 Malson 1983, p. 37.

▶53 Panassié 1934, p. 55-56.

« Parmi les erreurs commises sur la nature de la musique de jazz, il en est une qu'il faut dénoncer sans pitié, celle qui consiste à croire systématiquement à la supériorité ou plus exactement à la profondeur plus grande de la musique de jazz "composée" que de la musique de jazz improvisée. » ▶54

Puis, le caractère central de l'improvisation s'est imposé comme une évidence, quoi qu'on ait entre-temps fait remarquer que le jazz était loin d'en avoir le monopole, comme le rappelle Gunther Schuller :

« L'improvisation est le cœur et l'âme du jazz. Mais on pourrait en dire autant de quantités d'autres musiques folkloriques et populaires. » ▶55

Mais le débat reste ouvert. André Hodeir par exemple a toujours soutenu une thèse inverse (il est toutefois très isolé sur cette position) :

« [...] l'improvisation n'était qu'un ressort factuel ; elle n'était pas indispensable. Quand vous entendiez l'orchestre de Count Basie jouer un blues comme *Every Day*, qui durait dix minutes, et dans lequel il n'y avait pas une seconde d'improvisation (c'était en somme "toujours pareil") ; on comprenait bien que l'improvisation n'était pas *essentielle* au jazz. Elle le faisait fonctionner, ce qui était différent. » ▶56

Le dernier élément à avoir été élu comme nécessaire à une définition du jazz fut le swing, entendu comme un traitement particulier du rythme. Louis Armstrong révèle pourtant par une énumération que le terme était présent dès les débuts à la Nouvelle-Orléans :

« Il y eut plusieurs noms aussi loin que je puisse me souvenir du bon vieux temps à la Nouvelle-Orléans, quand la musique hot était appelée "*Rag Time music*", "*Jazz music*", "*Gut Bucket music*", "*swing music*", et maintenant "*Hot music*". » ▶57

Dans ce même ouvrage publié en 1934, Hugues Panassié en donnait la définition suivante :

« Pour s'en donner une idée vague, on peut dire que c'est une sorte de balancement dans le rythme et la mélodie qui comporte toujours un grand dynamisme. Parfois ce dynamisme est peu apparent, plus ou moins retenu ; mais toujours il est là. » ▶58

En 1938, Winthrop Sargeant le définit ainsi :

« C'est le combat entre le rythme inattendu, sans repos, exigeant, de la mélodie avec la régularité de la pulsation fondamentale à quoi il faut attribuer la sensation particulière de jubilation connue sous le nom de "swing". » ▶59

Dans un article entièrement consacré à la recherche de l'identité profonde du swing, André Hodeir en donne de son côté cette autre description :

« Plus encore que la qualité de la pulsation qui, dans la pratique jazzistique, matérialise et objectivise la donnée première qu'est le tempo, c'est le phrasé mélodique qui apparaît comme le principal vecteur de courant spécial, de cet indéfinissable frisson rythmique, propre au jazz, qu'on a appelé swing. [...] Tout se passe, comme si l'absence éventuelle de cette particule, de ce méson, de ce neutrino, influait sur la psychologie de l'auditeur au point de lui ôter tout plaisir d'écoute : il y aurait là, si elle était nécessaire, une preuve par la négative de l'existence du swing. » ▶60

▶54 Panassié 1934, p. 350-351.

▶55 Schuller 1968, p. 67.

▶56 Hodeir 2004, p. 134.

▶57 Panassié 1934, p. 12-13.

▶58 *Ibid.*, p. 29.

▶59 Sargeant 1975, p. 241.

▶60 Hodeir 1995, p. 36.

Hugues Panassié est l'un des premiers à l'élire comme caractère essentiel :

> « Nous en arrivons à l'élément essentiel de la musique de jazz, élément qu'on ne rencontre dans aucune autre musique et qui contribue le plus, par conséquent, à lui donner son caractère particulier. Cet élément est le "swing" nègre. Toute véritable musique de jazz doit le posséder. Là où n'est pas ce swing, il ne peut exister de musique de jazz authentique. » ▶61

Mais l'identification de traits plus ou moins distinctifs ne mène pas directement à une définition.

> « La question de la reconnaissance du jazz doit être abordée avec précaution. En effet, lorsqu'on demande ce qui fait qu'on reconnaît le jazz, on semble tenir implicitement pour acquis d'une part, que de fait on reconnaît le jazz, et d'autre part qu'il y a objectivement quelque chose à reconnaître dont on pourrait donner des critères mesurables. On reconnaîtrait alors le jazz parmi toutes les musiques comme on reconnaît, mettons, un parapluie rouge dans un porte-parapluies : il suffit pour cela d'en donner la description en insistant sur ses caractères distinctifs.Il est vrai que dans un premier temps, ces deux présupposés ne semblent pas propres à poser de problèmes, et cela vient renforcer l'illusion que la question est bien formulée, complètement transparente, et en elle-même sans mystère. [...]. Mais, au fond, on aura toujours cédé à la même illusion qui consiste à croire que la reconnaissance du jazz se laisse assigner à un critère objectif facilement repérable. Il suffirait d'en signaler la présence ou l'absence dans l'objet jugé pour dire "c'est du jazz" ou "ce n'en est pas". En procédant comme cela, on aura soigneusement fait mine d'oublier que cette reconnaissance est précisément un problème, et qu'au lieu de se faire dans cette évidence naïve, elle est l'objet permanent d'un conflit. » ▶62

Prenant acte de cet écueil, la tentation est grande alors d'affirmer que l'intention même de circonvenir l'objet en lui donnant une définition est, non seulement vaine, mais de surcroît suspecte, puisqu'elle revient à le cantonner dans certaines limites esthétiques, voire à refuser d'admettre sa vocation à évoluer, laquelle repousse précisément ces limites supposées. Il est certain que l'intransigeance réactionnaire d'Hugues Panassié et de ses suiveurs a été pour beaucoup dans la diffusion de cette opinion. Mais ce refus de la définition même, au nom de la légitimité de l'évolution et de l'impératif de ne pas l'entraver, s'est répandu de façon si large qu'il devait appeler à son tour une réaction, qu'Alain Gerber par exemple a pu exprimer ainsi :

> « Tout porte à croire, j'en ai peur, qu'intolérance et frilosité restent en matière d'identification des attitudes fort répandues. C'est que les définitions rendent le réel plus lisible à mesure qu'elles sont plus rigoureuses. Le secours d'un logiciel patenté n'est donc pas indispensable pour concevoir que le jazz, s'il est partout, n'est nulle part. Et pourtant... Depuis près d'un quart de siècle, on a rangé dans ce tiroir – le seul à être dépourvu de serrure – toutes sortes de choses qui n'auraient jamais dû s'y trouver. Une honorable tradition d'échange et d'hospitalité remontant aux usages métissés de la Nouvelle-Orléans y trouvait son compte. Ainsi que le secret espoir de requinquer par ces apports extérieurs une musique qui, pour la première fois de son existence, menaçait de s'anémier. Dans ce fourre-tout trop commode se sont entassés les laissés-pour-compte, les interdits de séjour des autres musiques, celles qui, toutes sans exception, du folklore bambara à

▶61 **Panassié 1934, p. 29.**

▶62 **Colas Duflo *in* Duflo-Sauvanet 2003, p. 25-26.**

la musique concrète, exigent des papiers en règle et ne reconnaissent que le droit du sang. Grâce à quoi la langouste thermidor, désormais, peut légitimement usurper l'appellation de millefeuille aux fraises. C'est un bénéfice que beaucoup tiennent pour une avancée capitale. Que ne donnerais-je pas pour connaître pareille euphorie ? » [63]

4 Proposition de définition

Pour s'extraire de ce labyrinthe, il faut revenir en amont sur la question de la critériologie. Syncopation, musique afro-américaine, sonorité, improvisation, swing : tels sont les critères définitoires qui se dégageraient de la réception de cette musique tout au long du XX[e] siècle [64]. Ces critères nous permettent-ils de proposer une définition opératoire du jazz, suffisante pour notre visée ? On discutera cette question dans le cadre de la recherche d'une définition applicable à toute l'histoire du jazz, bien qu'on ait vu que les questions d'essence ou d'existence du jazz varient considérablement d'une époque à l'autre.

On notera tout d'abord que quatre des critères élus sont proprement musicaux et un socio-historique (le caractère communautaire). La première observation est qu'il est illusoire de faire de chacun d'eux une condition nécessaire et suffisante. Il peut se rencontrer du jazz sans syncope, ou joué par des non Afro-Américains, ou sans sonorité caractéristique, ou sans improvisation, ou encore sans swing. En revanche, si aucune des conditions n'est réunie, on aura bien du mal à entendre là du jazz. Inversement, si les cinq marqueurs sont présents ensemble, il est fort probable qu'on identifie l'échantillon comme relevant du jazz. En tout état de cause, dans de très nombreuses occurrences, l'un au moins de ces critères sera absent et l'on sera – ou ne sera pas – en présence de jazz. On l'aura donc compris : une conception limitative de la coprésence de critères définis ne permet pas d'arriver à une solution satisfaisante. Faut-il pour autant renoncer à toute velléité de définition ? Non, certainement, et il existe d'autres pistes que l'on peut proposer.

La première est dans l'existence d'un idiome. Le jazz n'est pas que de l'improvisation, de la syncope ou du swing. C'est aussi un ensemble de traits idiomatiques. Des tournures mélodiques, harmoniques, rythmiques particulières, des façons de jouer le rythme, des formats d'orchestre privilégiés, des pratiques de conception et de réalisation de la musique et bien d'autres choses encore. On peut alors supposer que, si un grand nombre de ces traits idiomatiques sont réunis dans une pièce, on est bien en présence de jazz. Et bien entendu, dans la définition de cet ensemble idiomatique on retrouvera à chaque tournant la syncope, l'improvisation, le swing, le son, les origines afro-américaines. Il n'empêche que cette notion d'ensemble idiomatique ne se réduit pas à l'addition de ces critères.

Une autre piste réside dans l'idée qu'on se fait du corpus. De la même façon qu'une conception trop restrictive des critères nous empêche de parvenir à une solution accep-

[63] Gerber 1995, p. 4.

[64] Je ne retiens pas, volontairement, le critère de non-commercialisme évoqué par Scott DeVeaux (DeVeaux 1991, p. 528-529). L'opposition à un système de production comme critère de définition du jazz me paraît en effet une position intenable.

table, une conception trop discontinue des musiques serait également problématique. Il n'existe pas que deux situations : une musique serait du jazz ou n'en serait pas. Si l'on veut bien abandonner l'idée de deux ensembles distincts pour lui préférer celle d'un continuum, la perspective d'une issue se précise. Il existe bien un ensemble de musiques dont on est sûr qu'il s'agit de jazz, absolument (n'importe quel morceau de l'orchestre de Count Basie en 1938, par exemple), et un autre dans lequel on est absolument certain de n'en trouver aucune trace. Mais entre ces deux ensembles existe une vaste zone où se trouvent une multitude de musiques révélant certains traits du jazz sans en être complètement. Si l'on prenait l'image d'une planète gazeuse dans l'espace, le centre de la planète serait fait uniment du même gaz, et l'espace tout entier n'en porterait pas trace, mais toute une accumulation de couches intermédiaires en contiendrait en proportion décroissante au fur et à mesure qu'on s'éloignerait du noyau.

Reste enfin la solution de la réception. Serait du jazz ce qui est perçu comme du jazz. Cette hypothèse a l'avantage d'intégrer l'historicité de la question. Ce qui est entendu comme jazz à une époque donnée ne l'est plus à une autre. Cette interrogation est particulièrement cruciale pendant les débuts. Quand on consulte aujourd'hui des textes sur le jazz des trente premières années du XXe siècle, on doit être très prudent car l'identification de cette musique n'est pas du tout la même qu'aujourd'hui. Ce qui est appelé jazz à l'époque est souvent considéré aujourd'hui comme de la musique de variété ou de danse. Dans l'autre sens, une grande partie des discussions sur la nature du jazz, sur son authenticité, a jadis porté sur des musiques qui furent d'abord perçues comme n'en étant pas, avant qu'un consensus finisse par les intégrer au corpus.

Une solution acceptable résiderait probablement dans une combinaison de ces différentes approches. Cette position reviendrait de fait à abandonner l'idée d'une essence du jazz et à se ranger à une vision plus phénoménologique : le jazz est tel par la manifestation de certains traits identifiés et par une réception les faisant entrer dans une catégorie jazz.

On pourrait alors proposer une définition provisoire du type : *sont perçues comme relevant du jazz, à une époque donnée et plus ou moins complètement, les musiques manifestant en nombre significatif un certain nombre de traits idiomatiques caractéristiques. Ces traits appartiennent à un ensemble idiomatique se fondant notamment sur des pratiques particulières réservant une grande place à l'improvisation, sur certaines conceptions de la sonorité et du rythme, et sur un ensemble de tournures et de pratiques d'origine afro-américaine.*

Le résultat de ces premières investigations est en tout état de cause un corpus flou et extensible. Mais est-il possible de faire autrement ? Et après tout, pour ce qui reste l'objectif de cette étude, si les cadres et les procédures d'analyse qu'on sera amené à proposer peuvent fonctionner pour des musiques qui ne relèvent pas du jazz au sens strict, mais dont la pratique s'en rapproche, cela ne les invalidera pas

pour autant. Il faut peut-être renverser la question : le problème n'est pas de cerner absolument ce qu'est le jazz, et ensuite d'élaborer des cadres d'analyse. Il s'agit plutôt de créer ces cadres de façon à ce qu'ils s'appliquent à ce qu'une opinion partagée range sous l'appellation « jazz » (où l'on rejoint d'une certaine façon la question de la réception). Cela permet en l'occasion de dépasser une question très générale (qu'est-ce que le jazz ?) pour nous ramener à celle qui en revanche nous intéresse (comment analyser le jazz ?). Il sera ensuite du ressort de l'analyste, dans chaque situation, d'évaluer si ces cadres peuvent s'appliquer à des musiques qui relèvent plus ou moins ou pas du tout du jazz.

C'est en tout cas ce qui nous guidera ici : le noyau dur du corpus de référence est celui de la pratique commune du jazz, tel qu'il s'est constitué entre les années 1930 et 1960. Mais ce corpus peut s'élargir, au cas par cas, autant qu'on pense qu'il est justifié de le faire : peut s'y trouver ainsi englobé bien sûr ce qui est consensuellement entendu comme du jazz avant et après notre période définie comme classique. Mais aussi tout ce qui ressortit par exemple aux musiques afro-américaines voisines (gospel, blues, rhythm and blues), aux pratiques improvisées faisant suite au free jazz, mais aussi à certaines musiques reliées à d'autres sphères géographiques dont les pratiques les rapprochent du jazz (lequel a souvent fait en retour une partie du chemin) – la bossa nova par exemple –, et sans doute à une fraction de ce qu'on appelle les musiques populaires actuelles. La question de la limite, de la marge, une fois encore, ne constitue pas un couperet, dans la mesure où l'on pense qu'elle n'est pas de nature à invalider les résultats recherchés.

Ainsi, d'une approche impossible par les critères, on se rapprocherait plutôt d'une position en appelant à un « air de famille », tel que Ludwig Wittgenstein l'a évoqué :

> « […] Nous sommes assoiffés de généralité. Cette soif de généralité est la résultante de nombreuses tendances liées à des confusions philosophiques particulières. Il y a [la] tendance à chercher quelque chose de commun à toutes les entités que nous subsumons communément sous un terme général. Nous avons tendance à penser qu'il doit par exemple y avoir quelque chose de commun à tous les jeux, et que cette propriété commune justifie que nous appliquions le terme général "jeu" à tous les jeux ; alors qu'en fait les jeux forment une *famille* dont les membres ont des ressemblances de famille. Certains d'entre eux ont le même nez, d'autres les mêmes sourcils, et d'autres encore la même démarche ; et ces ressemblances se chevauchent. » ▶65

On adressera enfin au lecteur la même supplique que Lawrence Gushee :

> « Un lecteur averti pourra déjà marmonner dans sa barbe "qu'est-ce que l'auteur entend par 'jazz' ?" et aussi peut-être, "qu'est-ce réellement qu'un orchestre de jazz ?". Je demanderai à un tel lecteur averti de m'autoriser pour le moment l'usage de ces termes, en échange de ma promesse de répondre à ces questions faussement simples… à la fin. » ▶66

On a pourtant pris le risque de proposer une définition provisoire en ce début d'ouvrage. Mais le vrai pari est d'éclairer le jazz en l'étudiant dans ses manières de faire et ses contenus, dans une pratique donc, pas de trouver pour lui un fin mot.

▶65 Wittgenstein 1996, p. 56-57.

▶66 Gushee 2005, p. 3.

La discussion se trouve en effet facilitée si on l'aborde en termes de pratique et non plus d'identité. S'il est souvent difficile de dire si telle ou telle production musicale s'apparente au jazz ou non, il est plus aisé de déterminer si une pratique s'en rapproche ou pas.

On vient de le voir, la discussion courante pose généralement, et plus ou moins explicitement, la question de l'identité du jazz en termes de style, d'idiome, d'ethnicité. Mais on peut procéder autrement et raisonner en ayant recours à l'idée de pratique. L'œuvre de jazz, à laquelle on s'intéresse ici, est le produit d'un type de pratique de la musique où, grossièrement et sans anticiper sur les développements à venir, tout n'est pas pré-pensé dans un processus, dans un geste qui relèverait fondamentalement de l'écriture. Nous définissons ainsi le jazz comme un mode de production d'une série de caractères idiomatiques et pas seulement par la présence de ces caractères. Plus exactement, les deux sont liés. On sera notamment conduit à proposer la notion de code de jeu, consistant à identifier des façons de jouer spécifiques, lesquelles peuvent aussi servir à définir un champ du jazz et aborder la question du style. Mais, en attendant, est-il possible de situer cette pratique par rapport à celle de la musique écrite savante et des pratiques musicales en général ? Pour discuter ce point, on s'interrogera d'abord sur le « régime » de l'œuvre de jazz en empruntant à Gérard Genette.

5 Régime du jazz

Gérard Genette, prolongeant les travaux de Nelson Goodman ▶67, a proposé dans le premier tome de *L'Œuvre de l'art* ▶68 une typologie des œuvres d'art en considérant les différentes modalités selon lesquelles, dans chaque art, les œuvres se présentent à leurs récepteurs. Quand il est question dans ce livre, sans autre précision, de musique, elle est envisagée dans sa forme occidentale savante. Mais l'auteur ne prend pas seulement en compte les arts dits majeurs et n'omet pas de se pencher sur d'autres activités artistiques, notamment les pratiques improvisées de la musique. Avant d'examiner ce qu'il peut en être du jazz, il faut rappeler les principaux concepts énoncés dans cet ouvrage.

Deux principaux modes d'existence et de manifestation de l'œuvre d'art sont explorés : l'*immanence* (l'œuvre doit « consister » en quelque chose) et la *transcendance* (cette consistance est transcendée, soit par l'incarnation en plusieurs objets, soit parce que la réception peut s'étendre au-delà de la présence des objets). L'existence des œuvres consiste donc en une immanence et une transcendance. Il s'ensuit deux premiers types d'œuvre d'art : les œuvres dont l'objet d'immanence est un objet physique (peinture, sculpture) et les œuvres à objet d'immanence idéal (littérature, musique écrite). Pour cette première distinction, Gérard Genette reprend les termes de Nelson Goodman : il existe des œuvres *autographiques*, pour lesquelles la notion

▶67 **Goodman 1990.**

▶68 **Genette 1994.**

d'authenticité est définie par l'histoire de production de l'œuvre, et des œuvres *allographiques* où toutes les copies correctes constituent autant d'exemplaires de l'œuvre. En revanche, Genette se démarque de Goodman en posant une équivalence entre, d'une part, œuvre autographique, œuvre matérielle et œuvre à immanence physique, qui sont dans l'espace, et de l'autre œuvre allographique, œuvre idéale et œuvre à immanence idéale (qui constitue un type commun à plusieurs occurrences correctes), lesquelles ne sont pas dans l'espace.

Nelson Goodman propose par ailleurs deux autres distinctions. La première sépare les arts où chaque œuvre est un objet unique (peinture, sculpture de taille) et ceux où chaque œuvre est ou peut être un objet multiple (littérature, sculpture de fonte). Dans la seconde, on identifie les arts à une seule phase (peinture, littérature) et ceux à deux phases ou plus (la gravure et son modèle, la musique et sa partition). La musique elle-même peut illustrer les deux régimes (mais non dans la même œuvre) : allographique dans le cas d'une composition notée par une partition, autographique dans celui d'une improvisation complexe, où les éléments non (ou mal) notables, comme le timbre d'une voix, sont mêlés à des éléments notables, comme en général la ligne mélodique ou la structure harmonique.

Les pratiques allographiques se caractérisent par l'emploi d'un système de notation plus ou moins rigoureux, tel que la langue, la notation musicale ou les diagrammes d'architecture. Pour ces pratiques, on est donc conduit à distinguer l'*identité spécifique* ou *qualitative* (ensemble des traits que comporte sa notation définissant exclusivement et exhaustivement une œuvre allographique) et l'*identité numérique* ou *individuelle* (ce qui distingue deux exemplaires d'une même œuvre allographique). La possession d'une identité numérique, distincte de l'identité spécifique, est donc le propre des objets physiques, dont le fait d'avoir une position dans l'espace *(res extensa)* est un des traits spécifiques.

Les objets d'immanence autographiques, pour Gérard Genette, sont susceptibles de *transformation* : les objets d'immanence matériels sont toujours au moins pluriels en diachronie, puisqu'ils ne cessent de changer d'identité spécifique en vieillissant, sans changer d'identité numérique. Les objets d'immanence allographique ne peuvent se transformer sans *altération* : un objet d'immanence idéal est absolument unique, puisqu'il ne peut changer d'identité spécifique sans changer d'identité numérique. Il est, en revanche *multiple* en ce sens très particulier qu'il est susceptible d'innombrables exécutions ou manifestations. Le terme *manifestation* doit être clairement distingué de celui *d'exécution* qu'il englobe : un texte musical par exemple peut être manifesté soit par une exécution, soit par une notation écrite ; un texte littéraire, soit par une exécution orale, soit par une inscription.

Ces concepts une fois définis, l'auteur examine ensuite en profondeur les régimes d'immanence, considérant tour à tour l'autographique et l'allographique. Bien que « la musique » (en réalité sa pratique occidentale savante) relève du second, on n'évoquera ici que le premier pour des raisons simples qu'on détaillera un peu plus loin.

Dans le régime autographique, il est deux sortes d'objets matériels : les *choses* (tableau, sculpture, cathédrale) et les faits, événements, actes (improvisation ou exécution musicale, pas de danse, mimique, feu d'artifice). Les objets d'immanence réels peuvent être séparés en *objets uniques (La Joconde* de Léonard de Vinci) et *objets multiples* (une lithographie de Pierre Alechinsky tirée à 50 exemplaires). Les premiers sont produits en une phase et les seconds en deux ou plus. Une phase est une opération génétique qui détermine la production d'un objet à la fois préliminaire (instrumental), et donc non ultime, mais cependant définitif, et susceptible de produire à son tour, comme de lui-même et par le truchement d'une technique pour ainsi dire automatique, l'objet ultime d'immanence. Le produit de première phase n'est donc pas une simple esquisse, ni un simple brouillon, c'est un *modèle* assez élaboré pour guider, et même contraindre, la phase suivante, qui n'a plus qu'un rôle d'exécution, et qui de ce fait peut être déléguée (elle ne l'est pas nécessairement) à un simple praticien sans fonction créatrice. Les arts à objets uniques (une seule phase de production) sont par exemple la peinture et la sculpture de taille [69]. Ceux à objets multiples (plusieurs phases de production) sont notamment la sculpture de fonte, la gravure ou la tapisserie. Dans les arts autographiques multiples, l'artiste produit dans la première phase une *matrice*, qui servira dans un processus mécanique d'exécution. Dans les arts allographiques, l'artiste produit un objet qui servira de *signal* dans un processus intellectuel d'exécution qui suppose une lecture interprétative en référence à un code (notation musicale, conventions diagrammatiques ou linguistiques). Les *exécutions* musicales (passage d'une partition à une interprétation), littéraires (passage de l'écrit à l'oral), architecturales (passage du plan à la construction) ou culinaires (passage de la recette au plat comestible) ne peuvent procéder que par signal. À la matrice et au signal correspondent deux types d'exécution ou de reproduction. À partir d'une matrice, on produit dans une seconde phase une *empreinte*. Partant d'un signal, il s'agit d'une *copie*. Quelques exemples d'empreintes :

	Matrice (phase 1)	Empreinte (phase 2)
Sculpture de fonte	modèle	sculpture
Gravure	planche	estampe
Photographie	négatif	tirage papier

Dans le cas de la tapisserie, le carton fonctionne comme signal à interpréter par le lissier et non comme une matrice.

De leur côté, les pratiques artistiques à objet d'immanence factuel, ou événementiel, coïncident approximativement avec les arts du spectacle ou de performance : théâtre, cinéma (pour ce qui se passe sur le plateau, ou profilmique), improvisation ou exécution musicale, improvisation ou exécution poétique, danse, mime, éloquence, music-hall ou cabaret, cirque. Les arts de performance se divisent en deux catégories : selon qu'ils fonctionnent principalement sur le mode de l'exécution ou sur celui de l'improvisation. La durée d'une performance (et de n'importe quel événement) n'est pas, comme celle des objets matériels, une durée de *persistance*, mais une durée de *procès*, qui ne peut être fractionnée sans atteinte au procès, c'est-à-dire à l'événement

[72] Curieusement, l'auteur ajoute à cette première liste la photographie qu'on classerait plutôt dans l'autre catégorie, ce qu'il fait lui-même implicitement un peu plus loin. Il place aussi l'architecture, rangée plus loin dans les arts allographiques.

lui-même. La performance peut être enregistrée, mais l'*enregistrement* (toute espèce de reproduction visuelle et/ou sonore d'une performance, de quelque discipline artistique qu'elle relève) n'en rend compte que partiellement :

« Un disque, une bande, une cassette, un film, que le procédé en soit acoustique, photonique, électrique ou magnétique, analogique ou numérique, n'est jamais qu'un document (par empreinte) plus ou moins fidèle sur une performance, et non un état de cette performance, tout comme une photo de la *Vue de Delft* n'est qu'un document sur, et non un état de, cette œuvre. » ▶70

Une performance d'improvisation ne se prête, en principe, à aucune *itération*.

« Lorsqu'un musicien de jazz, d'un soir à l'autre, voire d'une prise à l'autre lors d'une séance de studio, "rejoue" le même morceau, cela signifie seulement qu'il reprend le même thème pour le soumettre à de nouvelles variations. » ▶71

« Une performance est un événement physique, et comme tel un objet autographique unique ; mais par l'enregistrement elle donne occasion à un art autographique multiple, et par l'itération à un art autographique pluriel ; et ces deux faits sont aussi des faits de transcendance, le premier par manifestation indirecte, le second par immanence plurielle. » ▶72

Ces concepts une fois rappelés, que peut-on en faire pour le jazz, évoqué seulement allusivement par Gérard Genette ? Revenons un instant à ce qui constitue pour lui le point de repère, c'est-à-dire la musique occidentale écrite savante, fonctionnant ici comme référence pour « la musique ». Son schéma met en scène un producteur (le compositeur) qui fixe l'œuvre sur une partition, laquelle sert à un (ou plusieurs) interprète(s) transformant l'œuvre en son au cours d'une performance, laquelle pourra être éventuellement enregistrée. L'œuvre musicale est donc une œuvre d'immanence idéale et la musique une pratique allographique. C'est un art à deux phases : le compositeur rédige d'abord une partition fonctionnant comme signal pour l'interprète qui en fait une « copie » sonore au cours de l'exécution. La musique est par ailleurs un art de performance. L'œuvre musicale a une identité spécifique définie par l'ensemble de ses traits ; chacune des exécutions correctes a une identité numérique distincte.

Le jazz fonctionne sur un tout autre mode (mais Gérard Genette le laisse en réalité de côté). Le schéma compositeur - partition - interprète ne peut rendre compte de la production de l'œuvre. C'est avant tout un art de performance, avant laquelle il n'y a pas d'œuvre constituée, mais seulement des éléments préparatoires. On peut prendre pour point de départ une composition ou non ; les éléments prémédités (écriture, fixation, codes, consignes) sont plus ou moins nombreux et élaborés ; les musiciens peuvent utiliser ou non des partitions. Mais l'œuvre n'existe qu'une fois le dernier son produit au cours d'une performance donnée ; elle ne se réduit à aucun des éléments préparatoires ni à leur ensemble. Il s'ensuit que chaque performance est distincte d'une autre, et constitue à chaque fois une œuvre distincte : le jazz est donc, au contraire de la musique écrite, une pratique autographique. Deux versions de « My Favorite Things » ▶73 par John Coltrane sont définitivement deux œuvres différentes ; les cinq prises de « Billie's Bounce » enregistrées successivement le 26 novembre 1945 par le quintette de Charlie Parker sont aussi cinq œuvres distinctes,

▶70 Denette 1994, p. 77.

▶71 *Ibid.*, p. 80.

▶72 *Ibid.*, p. 84.

▶73 Par exemple : *Atlantic*, 21 octobre 1960 et *Impulse!*, 7 juillet 1963.

quels que soient leurs points communs et au-delà du fait qu'elles ont été créées à la suite l'une de l'autre. On verra plus loin s'il faut considérer la composition dans le jazz comme une œuvre à part entière, mais on peut d'ores et déjà dire que n'importe laquelle des versions de « 'Round Midnight » est distincte de toutes les autres, et que toutes diffèrent de la composition « 'Round Midnight ».

Un problème se pose toutefois avec l'enregistrement mécanique. Dans la pratique écrite, une performance peut être enregistrée (en public ou en studio), l'enregistrement, comme le dit Gérard Genette, « n'est jamais qu'un document (par empreinte) plus ou moins fidèle sur une performance, et non un état de cette performance. » ▶74

L'œuvre écrite de musique savante (notée sur la partition) existant avant la performance, celle-ci peut bien être enregistrée ou non, le statut de l'œuvre ne peut en être affecté d'aucune manière. Il en va tout autrement dans le jazz. L'œuvre existe aussitôt qu'une performance a lieu. Mais si celle-ci n'est pas enregistrée, elle n'est fixée nulle part ailleurs que dans la mémoire des musiciens et des auditeurs de cette performance. Non seulement elle est condamnée à disparaître avec ses acteurs et témoins, mais dès le dernier son évanoui, elle n'est plus qu'un souvenir.

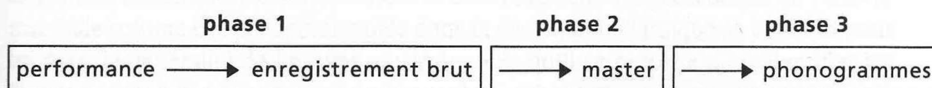
On sait que le destin du jazz est intimement lié à celui de l'enregistrement mécanique. Tous deux sont nés presque au même moment. Le jazz n'aurait pu se diffuser et se développer sans le disque. Le lien qui unit les deux dépasse pourtant la coïncidence historique. Pour qu'une œuvre de jazz puisse, non seulement se diffuser, mais simplement être fixée, donc réécoutée, commentée, analysée, il faut qu'elle ait été enregistrée mécaniquement. La performance non enregistrée n'est œuvre que pour les personnes présentes (acteurs et auditeurs) et que dans l'instant de son déroulement. La transformation de la performance de jazz en œuvre de jazz pour les absents, pour l'histoire (et accessoirement pour l'analyse), nécessite donc l'enregistrement. C'est ce dernier qui donne la dimension de persistance temporelle nécessaire à l'œuvre. En ce sens, qui lie la notion d'œuvre à celle de durée et donc d'historicité, mais en ce sens seulement, on dira qu'il n'y a d'œuvre de jazz qu'enregistrée.

Celle-ci devient donc une œuvre à plusieurs phases. La performance est enregistrée sur un support quelconque. Dans les premiers temps, l'enregistrement mécanique se contentait de recueillir, plus ou moins fidèlement selon l'avancement de la technologie, une performance, dans le studio ou en public. Mais assez rapidement, un travail s'est opéré sur le premier support enregistré. Une phase supplémentaire – au sens de Gérard Genette – est donc advenue, créant une distance entre l'enregistrement brut et le master. On a pu procéder notamment à des opérations de traitement du son, de montage, puis de mixage et de *re-recording* avec l'avènement de l'enregistrement multipiste. À partir du premier support de l'enregistrement brut (disque, bande magnétique analogique ou numérique, fichier numérique), on réalise donc ce qu'on appelle le master, lequel constitue, dans les termes de Gérard Genette, une matrice à partir de laquelle on fabrique par empreinte autant d'exemplaires (cylindres, disques, bandes, fichiers) que désiré. C'est donc un objet d'immanence matérielle à objets multiples, ses quatre phases étant la performance, l'enregistrement

▶74 Genette 1994, p. 77.

sur un premier support, la réalisation du master, et la fabrication par empreinte de ce qu'on appelle en principe les phonogrammes. La chaîne complète comporte ainsi quatre objets produits par ces trois phases :

- performance enregistrée ;
- réalisation du master à partir de l'enregistrement brut ;
- réalisation de phonogrammes à partir du master.



L'enregistrement brut, le master et les phonogrammes sont des objets distincts de la performance non seulement physiquement, mais aussi artistiquement ▶75 : il ne s'agit pas de simples tâches de report technique mais de moments où des choix engageant la substance de l'œuvre s'opèrent. Pour l'enregistrement brut, la disposition des musiciens, le nombre, le choix et le placement des micros, sont autant de décisions à conséquences artistiques. Pour le master, il en va de même de l'utilisation ou non de *re-recording*, de choix de mixage, de spatialisation du son, etc. ▶76 En revanche, le passage du master aux phonogrammes est, en principe, neutre artistiquement ▶77.

C'est donc le contenu du master qui sera livré à la réception des auditeurs sous forme des phonogrammes qui en sont issus ▶78. La dialectique est ainsi renversée : le master n'est plus un « état » de la performance, c'est au contraire cette dernière qui constitue une phase première, mais non ultime et non définitive, de la création de l'œuvre, laquelle n'est entière qu'avec l'achèvement du master. Parmi les préalables à l'analyse, on pourra, dans un premier temps, évaluer la qualité technique de l'enregistrement mécanique, et ensuite mesurer les écarts entre performance et master. L'enregistrement de la performance et la fabrication des phonogrammes sont en principe des phases essentiellement techniques ▶79. Le questionnement poïétique portera donc *a priori* sur la performance et la réalisation du master ; le questionnement esthésique sur la réception des phonogrammes produits au cours de la phase 3.

Dans la majorité des cas pourtant, l'écart est minime entre l'enregistrement brut et le master, et, de fait, l'œuvre est déjà presque tout entière dans la performance dont le master témoigne sans apporter de nouveaux éléments constitutifs de l'œuvre. Mais dans une partie non négligeable du corpus, cet écart sera suffisamment significatif pour qu'on ne puisse parler de l'œuvre que d'après le master lui-même (ou plus exactement tel qu'il nous parvient à travers les phonogrammes gravés).

Pour ces deux raisons principales – nécessité d'une fixation de l'œuvre et écart possible entre performance et master – on se doit donc de parler d'œuvre de jazz enregistrée.

On verra plus loin qu'il convient de préciser en quoi consiste ce régime de l'œuvre de jazz enregistrée. Si l'on admet ce caractère nécessairement enregistré de l'œuvre, on ne l'a pas définie pour autant. C'est à cette tâche qu'il faut d'abord s'atteler.

▶75 Même si performance et enregistrement brut sont simultanés.

▶76 Dans le cas de l'enregistrement « en pièces détachées », où l'on fixe délibérément les parties (instrumentales par exemple) une à une par le *re-recording*, c'est la phase 1 qui disparaît entièrement avec ses notions de performance et d'enregistrement brut. Cette situation est rare dans le jazz, mais elle peut toutefois se rencontrer.

▶77 Si l'on ne prend pas en compte les diverses opérations, selon les supports, de gravure, de report, etc.

▶78 La dématérialisation du support que représente la diffusion de fichiers par Internet aboutit *de facto* à la suppression de la dernière étape, le phonogramme. Plus exactement, la phase de fabrication et de distribution des phonogrammes est remplacée par les opérations de mise en ligne et de téléchargement des fichiers. Mais cela ne change pas fondamentalement la question discutée ici qui se pose en amont.

▶79 Dans la mesure où l'on procède à un enregistrement « droit », c'est-à-dire sans effets, lesquels s'ajoutent après. Le nombre et la disposition des micros est toutefois un élément de détermination de l'œuvre dès le stade de l'enregistrement.

L'ŒUVRE DE JAZZ

On a tenté, grâce aux concepts proposés par Gérard Genette, une première approche de ce qui distingue la pratique du jazz de celle de la musique écrite et de l'œuvre de jazz en tant que telle. Peut-on à ce stade aller plus loin dans sa définition ? Faut-il en préalable s'interroger sur l'œuvre musicale en général ? On choisira ici de poser ces questions à partir de la réflexion menée par Roman Ingarden.

1 QU'EST-CE QU'UNE ŒUVRE MUSICALE ?

Roman Ingarden, philosophe polonais (1893-1970) considéré comme l'un des fondateurs de la phénoménologie et de sa branche esthétique n'a publié qu'un seul ouvrage sur la musique, dont le titre traduit en français est précisément *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?* ▶1. Dans ce livre, rédigé au cours de la décennie 1920 et remanié pour sa publication définitive en 1962, l'auteur s'emploie à cerner l'identité même, le cœur de ce qu'est une œuvre musicale. Mais il considère plus ou moins implicitement cette dernière comme un absolu, n'en propose pas de vision historique, pas plus qu'il ne prend en compte des pratiques autres que la pratique

▶1 Ingarden 1989.

commune de la tradition savante. En conséquence, il considère les modalités de l'œuvre musicale, telles qu'elles se présentent dans la conception occidentale savante (musique notée sur partition par un compositeur pour être ensuite interprétée dans le respect de la partition par un ou des musiciens le plus souvent autres que le compositeur lui-même) comme étant des données universelles et intemporelles. À de rares allusions près, il occulte le fait que ces modalités de l'œuvre musicale sont largement déterminées historiquement et culturellement. La particularité de l'œuvre musicale comme elle est appréhendée dans la conception classique se confond pour lui avec la généralité de l'œuvre musicale, telle qu'il se propose d'en identifier les fondements les plus essentiels. On ne reprendra pas ici la critique de ce point de vue [2], mais il va de soi que le jazz – parmi de très nombreuses autres pratiques musicales – induit une conception de l'œuvre et un cheminement du créateur vers l'auditeur tout à fait différents.

Il n'en reste pas moins que l'appréhension de concepts fondamentaux par Roman Ingarden peut servir de base de réflexion pour l'examen de ces questions. Le philosophe revendique une approche phénoménologique, s'opposant explicitement aux approches psychologistes et positivistes et ouvre son exposé par trois « opinions communes » en forme d'hypothèses qu'il cherchera à démontrer dans le reste de l'ouvrage.

> « Le musicien construit son œuvre par un travail créateur qui dure un certain temps. De là surgit quelque chose – l'œuvre musicale – qui n'a jamais existé auparavant, mais qui existe d'une certaine façon depuis l'instant de sa création, tout à fait indépendamment du fait que quelqu'un la joue, ou l'entende, ou s'en occupe de quelque façon que ce soit. L'œuvre musicale ne fait pas partie de la vie psychique et plus particulièrement, de l'expérience consciente de son créateur : elle existe même lorsqu'il meurt. Mais elle ne fait pas non plus partie du vécu conscient qui surgit dans l'esprit des auditeurs durant l'audition.
>
> [...] l'œuvre musicale est différente de toutes ses interprétations.
>
> [...] l'œuvre musicale est entièrement différente de la "partition". Elle est avant tout une création sonore, tandis que la partition est seulement un système défini de "signes". » [3]

Le point de vue est donc phénoménologique : l'œuvre musicale est un objet intentionnel et non réel ni subjectif, pas plus qu'un objet psychique. Ce n'est pas pour autant un objet idéal :

> « Un objet ne peut pas être en même temps idéal et créé à un moment précis par des causes réelles. On ne peut mettre en doute la création d'une œuvre musicale à un moment déterminé à partir des réalités créatrices de son auteur. » [4]

C'est enfin un objet « supra-individuel » et « supra-temporel » d'où il résulte un objet fermé :

> « La nature supra-temporelle de l'œuvre musicale lui donne le caractère de quelque chose qui n'est pas de ce monde, et contribue à la parfaite délimitation et à la fermeture de l'œuvre. Par ce fait, l'œuvre musicale représente une entité qui est fermée face à tous les objets, aussi bien à ceux de nature musicale, qu'aux autres. » [5]

[2] Elle a notamment été exposée par Zofia Lissa, 1975.

[3] Ingarden 1989, p. 42.

[4] *Ibid.*, p. 51.

[5] *Ibid.*, p. 92.

Ingarden s'emploie ensuite à définir ce qui distingue une interprétation déterminée de l'œuvre en soi. Une interprétation déterminée est un objet réel existant *hic et nunc*. C'est un événement clairement situé dans le temps intersubjectif, concret. Chaque interprétation d'une œuvre musicale est avant tout un événement acoustique. Chaque exécution est localisée, aussi bien « objectivement » que phénoménalement, dans l'espace. Elle nous est donnée par l'audition, donc dans la pluralité des perceptions auditives qui se succèdent continûment et qui constituent la base la plus importante de son appréhension. Les interprétations particulières d'une même œuvre musicale se différencient habituellement non seulement par rapport à leur individualité, par leur localisation dans le temps et l'espace, mais aussi par rapport aux diverses marques qualitatives, par exemple la couleur sonore, le tempo [6], les propriétés dynamiques, l'articulation des motifs, etc. Enfin, chaque interprétation particulière d'une œuvre musicale est, tout comme un objet individuel, pleinement et clairement déterminée à tous les égards possibles et cela, finalement, par des propriétés qui ne peuvent pas être différenciées davantage [7].

L'œuvre se définit en opposition à l'interprétation : chaque œuvre musicale déterminée est un objet qui persiste dans le temps. Créé en un moment donné, il existe ensuite en tant qu'œuvre spécifique, après que le processus de sa création est tout à fait terminé. Il n'y a pas d'œuvre musicale qui soit conditionnée, dans sa création et dans son existence, par les processus réels que produisent ces exécutions particulières telles que, par exemple, le toucher du clavier, la vibration des cordes, etc. L'œuvre musicale n'a pas de localisation déterminée dans l'espace, contrairement à ses exécutions particulières. Ce ne sont que les exécutions des œuvres qui sont sensibles aux différences des conditions subjectives et objectives de réception, et qui mettent à jour diverses modifications des aspects acoustiques, pertinents pour la perception ; l'œuvre elle-même reste, par contre, en dehors de leur portée. Chaque œuvre particulière est, par opposition à des pluralités de son exécution, toujours une individualité unique. Elle ne peut donc leur être identique [8].

L'œuvre se distingue donc de ses interprétations mais aussi de la partition. Toutefois, il ne faut pas confondre cette dernière avec son incarnation physique :

> « Ce que nous appelons les signes de l'écriture ou de la notation, n'est pas un "monticule d'encre" sur papier, ou quelque matériau semblable. Bien sûr, aussitôt qu'un morceau de papier est imprimé de "notes", il devient une chose réelle qui porte sur soi ces monticules d'encre ou d'imprimerie. Mais ni cette chose réelle, ni aucune chose purement matérielle, ne peut comporter une propriété non matérielle, telle qu'une fonction symbolique. Elle possède simplement les propriétés matérielles, physiques ou chimiques. Parmi celles-là ne se trouve ni la fonction significative, ni celle proprement symbolisante, qu'exercent les notes. » [9]

Il faut attendre le dernier chapitre, où sont tirées toutes les conclusions, pour voir précisée la distinction entre les deux aspects de la partition avec l'apparition de la notion de *schéma* :

> « La notation musicale nous permet simplement de noter quelques aspects de l'œuvre, ne déterminant qu'une certaine création schématique et qui ne pourrait jamais être

[6] La traduction a choisi le « temps », qui me paraît improbable.

[7] On remarque que Roman Ingarden utilise apparemment indifféremment les termes « interprétation » et « exécution ». Le français les distingue nettement, « exécution » supposant une non-intervention du sujet, qui observe une certaine neutralité vis-à-vis de ce qui se trouve exécuté. « Interprétation » en revanche, laisse entendre que le sujet se positionne vis-à-vis de ce qui est interprété, dont il donne une version individualisée.

[8] Il n'est pas surprenant de retrouver les concepts proches de ceux de Gérard Genette, notamment ici l'identité spécifique de l'œuvre et l'identité numérique des interprétations.

[9] Ingarden 1989, p. 66.

> exécutée dans sa forme purement schématisée ; elle doit être complétée au moment de l'exécution jusqu'à l'accomplissement de l'œuvre concrète, aussi "accomplie" qu'elle l'était ou au moins aurait dû l'être dans l'acte créateur. [...] L'œuvre musicale, en tant que complément intentionnel de la partition, est indubitablement une création schématique. En tant que schéma, elle reste sans changement aussi longtemps que nous disposons du texte noté. » [10]

L'interprétation a alors pour fonction de remplir les « vides » contenus dans le schéma (tout ce qui ne peut pas être noté).

À partir de ces présupposés, Ingarden propose enfin une définition de l'œuvre musicale :

> « Nous reconnaissons maintenant que par l'expression *œuvre musicale* – création artistique fixée par la partition – on ne désigne ni uniquement la production schématique (avec des aspects indéfinis), ni une concrétisation (réelle ou idéale), mais seulement le produit déterminé par la partition, avec son plein contenu, c'est-à-dire avec les possibilités déterminant l'accomplissement des points définis qui doivent être pris dans leur potentialité. » [11]

Cette notion de potentialité introduite ici est importante. Ce sera l'un des indicateurs de la valeur esthétique de l'œuvre :

> « [...] la valeur artistique de l'œuvre musicale sera d'autant plus grande que l'œuvre est plus riche en formes concrètes possibles. » [12]

Reste le problème de l'identité de l'œuvre, c'est-à-dire de la marge autorisée à l'interprétation. Ingarden désigne clairement la partition comme lieu de cette identité :

> « Ce problème [des limites permises de transformation d'une œuvre musicale déterminée, si on veut encore préserver son identité] demeure insoluble tant que nous ne prenons pas la partition pour approfondir, d'une part, le schéma de l'œuvre déterminée par elle, et d'autre part, les formes possibles qui lui appartiennent et que l'œuvre peut prendre en préservant ce schéma. [...] Car la partition définit clairement les limites ; si elles sont dépassées, il ne s'agit plus d'une autre forme admise de l'œuvre, c'est simplement une autre œuvre. » [13]

La partition ne peut donc être confondue avec l'œuvre elle-même, mais c'est bien le lieu où se fixe l'identité de l'œuvre.

S'est ainsi mis en place un processus, dont le cheminement commence avec un auteur [14] produisant, au cours d'un acte créateur, le schéma d'une œuvre musicale consigné sur une partition. L'œuvre n'est pas un objet réel mais la partition en est un. Le schéma est transformé par l'interprétation en un autre objet réel, sonore cette fois. Ces deux objets réels – partition et interprétation – renvoient à l'objet qu'est l'œuvre musicale elle-même [15]. À la fin du processus se trouve l'auditeur, qui, au cours d'un acte de perception, reçoit l'œuvre sous la forme d'une interprétation particulière déterminée. On pourrait schématiser ainsi ce cheminement :

[10] *Ibid.*, p. 164-166.

[11] *Ibid.*, p. 175.

[12] *Ibid.*, p. 177.

[13] *Ibid.*, p. 182.

[14] Il s'agit évidemment du compositeur, mais on préfère garder ici le terme moins déterminé d'« auteur » au sens d'auteur de l'œuvre.

[15] Dans le cas de l'œuvre de régime écrit dont il est question, on parlera ici d'objet « virtuel » pour indiquer qu'il ne s'incnare pas dans du son, mais qu'il a vocation à le faire.

Auteur ⟶ **Schéma noté sur partition** ⟶ **Interprétation individualisée** ⟶ **Auditeur**
Acte créateur *Interprétation* *Acte perceptif*

Ingarden pensait vraisemblablement que ce processus caractérisait l'œuvre musicale en général. Il s'appuyait en réalité sur des modalités propres à des époques et des lieux donnés. De son côté, Jean-Jacques Nattiez, en adepte déclaré du modèle de la tripartition de Jean Molino, propose un schéma relativement proche pour la musique « occidentale » [16] :

Processus poïétique **Partition** **Résultat musical** **Processus esthésique**
⟶ □ ⟶ □ ⟵
Interprétation

Mais il précise ce qui fait l'originalité de la tripartition :

> « On pourrait penser que, avec une terminologie différente, Molino retrouve le schéma classique de la communication :
>
> **Émetteur** ⟶ **Message** ⟶ **Récepteur**
>
> Il n'en est rien, et il faut lui substituer celui-ci qui n'a de sens [...] que relié à la théorie de l'interprétant :
>
> **Processus poïétique** **Processus esthésique**
> □ ⟶ □ ⟵ □
> **Émetteur** **Trace** **Récepteur**
>
> dans lequel la flèche de droite, mais cela fait toute la différence, a été inversée. » [17]

Et l'inversion de cette flèche est bien aussi ce qui distingue – outre le fait de renommer « processus poïétique » l'acte créateur et « processus esthésique » l'acte perceptif – le schéma du cheminement de l'œuvre écrite selon Roman Ingarden d'une part et Jean-Jacques Nattiez de l'autre. Mais une différence plus importante se manifeste entre les deux auteurs. Le second, d'une autre génération et d'une autre tradition, ne commet pas l'erreur du premier, consistant à réduire le fonctionnement de toute œuvre musicale à ce schéma. Il propose un schéma alternatif qui concernerait les musiques « ethniques » (lui-même appose les guillemets) [18] :

Processus poïétique **Processus esthésique**
⟶ □ ⟵
Résultat musical

De Roman Ingarden à Jean-Jacques Nattiez, un chemin considérable a été accompli. Avec le premier, on est en présence d'un modèle unique de déploiement de l'œuvre implicitement supposé universel et d'une conception passive de la réception. Le second, en plus d'une vision active de la perception, propose deux modèles, l'un pour la musique de tradition savante, l'autre pour les musiques ethniques [19].

Mais de jazz, toujours point, à moins de le placer dans cette dernière catégorie. Avant d'y venir et d'aborder les questions théoriques du processus de production et de l'identité de l'œuvre de jazz, il est encore nécessaire de procéder à un rapide survol historique pour voir en quoi les pratiques du jazz ont pu être nouvelles ou

[16] Nattiez 1987, p. 101.

[17] *Ibid.*, p. 38.

[18] *Ibid.*, p. 101.

[19] Je signalerai au passage une précision importante qu'apporte Robert Hodson en parlant de jazz, mais qui s'appliquerait sans doute à nombre de ces musiques « ethniques ». Il s'agit de l'idée selon laquelle les relations poïétique et esthésique ne sont pas cantonnées en dehors du « résultat musical », mais en son sein même puisqu'au cours d'une performance, « [...] en plus d'être un compositeur et un performeur, chaque musicien du groupe est aussi un *auditeur*, c'est-à-dire qu'il entend les traces produites par les autres musiciens et décide si cela va altérer ou non son improvisation fondée sur ce qu'il entend » (Hodson 2007, p. 15).

au contraire en reprendre de plus anciennes, existant avant l'usage de la partition comme lieu impératif de l'identité de l'œuvre musicale [20].

2 Perspective historique sur les processus de création de l'œuvre musicale

Quand Roman Ingarden veut illustrer sa pensée par des exemples musicaux, à qui en appelle-t-il ? Beethoven et Chopin sont de toute évidence ses préférés. Wagner, Debussy sont également cités. Si l'on considère qu'il commence à écrire au cours de la troisième décennie du XXe siècle, ces références sont donc récentes, presque contemporaines : la plus ancienne (Beethoven) ne remonte pas à beaucoup plus d'un siècle au moment de sa réflexion [21]. Probablement, dans son esprit, fallait-il choisir les exemples dans ce qui se présentait à ses yeux de plus haut en termes de valeur musicale. Mais on voit bien que s'il avait fait remonter plus loin dans le temps les exemples – sans même parler d'évoquer des musiques non européennes –, ceux-ci en seraient rapidement venus à invalider certaines de ses conclusions.

Ce sont donc les périodes du classicisme et du Romantisme qu'Ingarden prend comme cœur historique de sa réflexion. Même quand il choisit des exemples dans des périodes ultérieures (à la fin du XIXe siècle ou au début du XXe), il opte pour des compositeurs qui ont conservé le schéma de composition dominant à cette période, dans lequel un compositeur omnipotent fixe sur la partition les données de son œuvre et la manière de l'exécuter dans les moindres détails qu'autorise la forme-papier. Ingarden évoque les « vides » laissés ouverts dans le schéma que délivre la partition. C'est à l'interprétation que revient la tâche de combler ces vides pour passer de l'objet virtuel qu'est l'œuvre à un objet musical réel, sonore [22]. Or, les périodes concernées correspondent à une phase particulière de l'évolution de l'histoire de la musique, celle précisément où s'exprime la volonté de la part du compositeur de réduire au minimum ces vides imposés par la forme-papier de la partition. Celle-ci s'est emplie d'informations couvrant tous les aspects de l'interprétation bien au-delà des hauteurs et des durées. Cette volonté de plus grande maîtrise, à distance en quelque sorte, du résultat sonore final, telle qu'exprimée à partir de cette époque induit un couple compositeur - interprète(s) où le second est nettement subordonné au premier pour ce qui concerne la paternité de l'œuvre. C'est bien le compositeur qui est l'auteur de l'œuvre, que l'interprète « se contente » de transformer d'une virtualité vers une réalité sonore, dans un acte certes lui aussi créatif, mais toutefois second par rapport à l'acte créateur premier aux deux sens du terme que représente la conception de l'œuvre, sa composition.

On sait qu'il n'en a pas toujours été ainsi, même si l'on s'en tient à l'histoire de la musique dans le monde occidental. Pour Jacques Chailley :

> « Quand une civilisation est jeune, sa musique ignore totalement toute trace d'écriture [...]. Toute civilisation antique, et en partie la médiévale, sont de tradition orale. La

[20] On évitera la question de l'« ailleurs » qui mènerait trop loin. Il est cependant bien évident que de nombreuses pratiques non occidentales de la musique utilisent ou ont utilisé les schémas qu'on cherche à mettre à jour.

[21] On ne peut s'empêcher de noter le parallèle avec Heinrich Schenker, qui élabore sa théorie vers la même époque (*cf.* Meeùs 1993a).

[22] On notera encore qu'Ingarden ne fait pas de distinction précise entre l'interprétation comme processus et le résultat concret, sonore.

notation, lorsqu'elle existe, est utilisée comme un aide-mémoire *a posteriori* portant sur des mélodies déjà connues, non comme un moyen de les apprendre, ni surtout de les composer. » [23]

« Pendant toute la période de la monodie et même de la première polyphonie, la Note Écrite, pour le compositeur, n'existe pas. Une "composition" n'est qu'une improvisation qui, jugée particulièrement réussie, a été fixée dans la mémoire. Certaines, quand elles paraissent le mériter, sont enseignées à d'autres, par l'oreille seule. Elles deviennent une "mélodie traditionnelle". En les répétant, les autres, consciemment ou non, librement ou selon des règles de structure qui elles aussi font partie de la "tradition", ne craignent pas à l'occasion, de la modifier. Ainsi s'est formé, on le sait, le "chant populaire". [...] Il est à peu près certain qu'on n'a jamais "composé" sur papier avant les alentours du XII[e] siècle. » [24]

À ce stade, les notions de « composition » et *a fortiori* de « compositeur » n'existent pas, puisque les seules « compositions » sont des improvisations saisies lors de leur déroulement. L'acte sonore lui-même (qu'on ne peut plus bien sûr nommer « interprétation ») est donc premier par rapport à celui de la conception, supposée instantanée. Il est confondu avec ce mouvement de l'improvisation.

Mais l'improvisation est « fixée dans la mémoire » (du chanteur? des auditeurs?) et elle peut se transmettre en se répétant, éventuellement en se modifiant. On aborde bien les rives du processus de composition, fût-il collectif et se passant de la notation. La répétition pourra varier dans certains aspects inessentiels, mais les éléments essentiels, c'est-à-dire jugés tels, pourront être reconnus. On revient à la dualité entre œuvre musicale et interprétation telle que l'a décrite Ingarden. Dans l'exemple de la mélodie populaire, elle sera reconnue quel que soit l'individu, qu'il la chante ou la joue sur un instrument, que les paroles varient ou non, etc. Peut-être s'établit ici la différence entre les notions d'œuvre (même si elle n'en porte pas encore le nom) et de composition, pour ne réserver le terme de composition qu'au seul cas, qui adviendra plus tard, où un processus compositionnel élaboré dans l'esprit d'un concepteur préside à la constitution de l'œuvre. La première notion engloberait ainsi la seconde : toutes les compositions sont des œuvres, mais toutes les œuvres ne sont pas nécessairement composées. L'œuvre aurait donc bien un auteur, un auteur idéal pourrait-on ajouter, éventuellement collectif ou inconnu, mais cet auteur n'est pas nécessairement un compositeur.

Vient ensuite historiquement un moment où parler de composition devient légitime, et où la notation s'avère nécessaire pour le processus de composition. Mais ce moment de la notation et son attribut, la partition, ne sont d'abord conçus que comme un outil qui, non seulement ne fait pas partie de l'œuvre, mais ne mérite pas non plus d'être conservé une fois la composition achevée.

« On s'est souvent étonné que du XIII[e] à la fin du XVI[e] siècle, où cependant la complexité des combinaisons du contrepoint exige du compositeur un minutieux calibrage de ses lignes mélodiques simultanées, impossible à réaliser sans le secours de l'écriture, aucune "partition" synoptique, analogue à celles en usage de nos jours, ne nous soit parvenue. Manuscrits ou éditions anciennes nous livrent toujours la

[23] Chailley 1985, p. 134.
[24] *Ibid.*, p. 261-262.

polyphonie en "pièces détachées" [25] : chaque partie se lit d'un bout à l'autre, complètement isolée de ses sœurs, soit qu'elles se fassent suite sur la même page, soit qu'elles soient éditées ou copiées en recueils différents se complétant mutuellement. Leurs destinataires sont visiblement les seuls exécutants de chacune des parties : la synthèse sonore se fait à l'audition, nul n'éprouve le besoin de la considérer visuellement. » [26]

Que signifie cette attitude nouvelle ? La partition est devenue un outil nécessaire à l'exécution polyphonique, mais elle n'est pas jugée après coup comme un instrument pertinent de connaissance ni éventuellement d'évaluation de l'œuvre. Seule l'audition permettra de connaître l'œuvre et le cas échéant de la juger esthétiquement ou techniquement. Il n'en reste pas moins que la partition est déjà nécessaire à des processus de composition et à des résultats compositionnels devenus trop complexes pour être communiqués seulement oralement, non plus que mémorisés par les exécutants sans aide visuelle. La question est alors de savoir quelle est l'importance relative des « vides » laissés par la partition. Ce qui mène à celle, parallèle, des codes. Dans certains genres, l'usage de codes, d'ornementation par exemple, éloigne considérablement le résultat sonore de ce qui est noté sur la partition. Un code bien connu, celui de la basse continue, creuse un fossé tel que la partition ne peut être considérée que comme une notation très partielle et incomplète par rapport au résultat sonore recherché. D'autre part, l'œuvre n'est pas encore perçue comme un invariant ne devant susciter que des interprétations à la variabilité sévèrement bornée, mais au contraire comme une virtualité demandant sans cesse à s'enrichir.

Puis le mouvement s'accélère, dans le sens d'une plus grande imposition contenue dans la partition : Lully à la cour de Louis XIV, demandant à la « bande des violons qu'elle joue exclusivement ce qui est prévu » [27]. Parallèlement, croît la revendication des compositeurs d'une prépondérance de l'acte créatif de composition et de la grandeur d'un statut d'artiste qui doit s'y attacher. C'est tout le champ social de la musique qui se transforme.

> « Dans le glissement fatal de la notion de culte à la notion d'art, avec son cortège de vanités individuelles, ce ne fut pas le compositeur qui fit le premier pas, mais le chanteur ou l'instrumentiste. On a vu dès le temps des Pharaons, des exemples significatifs. Les premiers compositeurs à sortir consciemment de l'anonymat furent ceux d'entre eux pour qui la musique, si importante qu'elle fût, n'était pas la seule préoccupation : les trouveurs, poètes-musiciens des XIIe et XIIIe siècles. [...] Désormais, l'élan est donné. Les anonymes, naguère immense majorité dans le corpus des œuvres musicales, et surtout polyphoniques, vont devenir de plus en rares. Au cours du XVe siècle, et surtout du XVIe siècle, le type social du compositeur se précise, et sa biographie devient curieusement standardisée. » [28]

Mais il est encore des étapes à franchir : jusqu'au XIXe siècle, on n'écrit pas « pour rien », mais en vue d'une exécution précise. Si la musique est bien passée dans le domaine de l'art, elle est toujours dans un rapport de dépendance au contexte. La majorité des œuvres sont d'une manière ou d'une autre des commandes. Le musicien n'a pas encore assumé totalement le rôle de l'artiste créant *in abstracto*

[25] D'où le terme de « partition », division d'un tout en parties.

[26] Chailley 1985, p. 135.

[27] *Ibid.*, p. 263.

[28] *Ibid.*, p. 264-266.

même si le débouché concret de son œuvre n'est pas assuré. Jacques Chailley voit en Mozart « l'inventeur » du compositeur moderne, assumant pleinement et fièrement sa condition d'artiste. Il date même le jour de cette invention :

> « La joie frémissante et rageuse avec laquelle Mozart, ce 12 mai 1781, annonce à son père atterré sa décision de quitter l'archevêque [Colloredo] et de reprendre sa liberté, marque le premier de l'an d'une ère nouvelle dans l'histoire du compositeur. Celui-ci y perdra la sécurité de son gagne-pain, et ne la retrouvera jamais. Il y acquerra la fierté et l'honneur. Cette fierté, le romantisme allemand la poussera jusqu'à l'orgueil le plus exubérant. » ▶29

Le compositeur existe donc et il ne fera que renforcer son pouvoir sur la partition et les interprètes. Le XXe siècle savant apportera des inflexions à ce modèle, proposera des alternatives, mais ne le remettra pas fondamentalement en cause.

3 Identité de l'œuvre de jazz

Les pratiques du jazz, de leur côté, sont multiples et se réfèrent autant à un avant qu'à un après de ce modèle. Avant, car l'improvisation et l'oralité y tiennent une place prépondérante. Après, car le jazz ne serait pas ce qu'il est sans l'existence de l'enregistrement mécanique. Ce sont donc tous les concepts examinés jusqu'alors qu'il convient de reprendre d'un regard si possible le plus neuf, pour tenter de définir avec quelque chance de justesse l'identité de l'œuvre de jazz.

De toute évidence l'articulation composition-interprétation ne peut fonctionner pour le jazz comme elle le fait dans la pratique écrite savante. C'est bien sûr le moment de « l'interprétation » qu'il faut privilégier dans le jazz, de préférence à celui de la composition, ce que les premiers observateurs avisés – Ernest Ansermet, Roger Pryor Dodge, Robert Goffin, Hugues Panassié – ont signalé dès les débuts.

Le mot « interprétation » devient donc problématique, en ce qu'il suppose la lecture d'un texte musical préexistant et contraignant. Pour tous les cas (rares toutefois) où il n'y a pas de composition à l'origine de l'œuvre de jazz, c'est un non-sens. Dans celui d'une composition plus ou moins élaborée, celle-ci n'est le plus souvent qu'un point de départ pour un traitement plus ou moins éloigné. Dans toutes les situations, le moment créatif est celui du jeu (le plus souvent collectif) dont les phases de préconception ne sont que préparatoires. Le cœur de l'œuvre de jazz est donc à chercher dans le moment sonore plutôt que dans celui de sa préparation, si élaborée soit-elle. On peut affirmer que le moment décisif de l'œuvre est celui où les musiciens jouent, qu'ils improvisent plus ou moins complètement, qu'ils s'appuient sur un point de départ compositionnel plus ou moins élaboré, qu'ils lisent des partitions ou non, etc. Plus exactement, il s'agit du moment privilégié où l'œuvre se cristallise, avec un avant (tout ce qui l'a préparé en amont du premier

▶29 Chailley 1985, p. 268.

son émis), et éventuellement un après (le travail d'élaboration du master à partir de l'enregistrement brut).

La dualité usuelle entre le moment de la composition, c'est-à-dire de la création de l'objet virtuel, et celui de l'interprétation, concrétisation réelle de cet objet, doit être reconsidérée. Il y a fusion des notions d'auteur et d'interprète dans l'ensemble des musiciens jouant, et l'œuvre se constitue dans un objet sonore – réel – unique et non reproductible. La question de la composition prise ou non comme point de départ est extrinsèque et relève de l'analyse de l'œuvre. La composition intervient éventuellement – à côté d'autres éléments – dans la préparation de l'œuvre, mais l'identité de l'œuvre de jazz ne peut en aucun cas se réduire à la composition qui lui sert éventuellement de point de départ. La version de « My Favorite Things » enregistrée par John Coltrane le 21 octobre 1960 est une œuvre de jazz en soi. Parmi la multitude des traits qui la caractérisent et qui en font une œuvre unique, se trouve le fait qu'une composition de départ a été choisie par Coltrane et qu'il s'agit en l'occurrence de « My Favorite Things », œuvre de Richard Rodgers avec des paroles d'Oscar Hammerstein II, figurant dans la comédie musicale *The Sound of Music*, créée en 1959. Mais cet aspect n'est en aucun cas définitoire à soi tout seul de cette œuvre-là [30]. C'est l'ensemble de ses constituants – sonores et non sonores – qui définit l'œuvre et en fait un objet unique, différent de tous les autres.

L'usage veut cependant que l'on continue occasionnellement à utiliser ce terme d'« interprétation » pour désigner une œuvre de jazz s'appuyant sur une composition préalable. On lui préfère parfois celui de « version », et on lui substitue celui de « pièce improvisée » ou simplement d'« improvisation » quand on ne peut identifier de composition à son origine. Les termes « morceau » ou « pièce » sont également d'usage courant ; ils ont pour avantage d'englober les deux catégories de l'interprétation et de l'improvisation. Le terme d'« exécution » est lui aussi problématique, aussi bien pour sa dénotation (supposant un avant de l'ordre de la composition) que pour sa connotation évoquant l'idée de neutralité.

En revanche, il est une notion qu'utilisent les spécialistes des traditions orales et les ethnomusicologues, déjà rencontrée chez Gérard Genette, qui se révèle tout à fait adaptée à l'objet du jazz : la « performance ». Paul Zumthor, évoquant la littérature orale la définit ainsi :

> « Au sein d'une société connaissant l'écriture, tout texte poétique, dans la mesure où il vise à être transmis à un public, est matériellement soumis à la condition suivante : *chacune* des cinq opérations qui constituent son histoire (sa production, sa communication, sa réception, sa conservation et sa répétition) se réalise soit par voie sensorielle orale-auditive, soit par le moyen d'une inscription offerte à la perception visuelle, soit – plus rarement – par ces deux procédures concurremment. Le nombre des combinaisons possibles est élevé et la problématique, ainsi, diversifiée. Lorsque *communication* et *réception* (ainsi que, de manière exceptionnelle, production) *coïncident dans le temps*, on a une situation de *performance*. » [31]

[30] La question du compositeur (et de l'arrangeur) comme co-auteurs de l'œuvre est plus délicate. On y reviendra au chapitre III.

[31] Zumthor 1987, p. 19.

Paul Zumthor propose cette définition pour le cas où le texte verbal est l'objet du message. Il n'en va pas de même bien sûr pour le message musical. Mais ce n'est pas la seule raison pour laquelle on ne peut l'appliquer sans modification au jazz. En effet, le cadre le plus courant pour l'enregistrement de l'œuvre de jazz est le studio. Dans celui-ci ne sont généralement présents que les techniciens de l'enregistrement, les membres de l'équipe de production et éventuellement quelques auditeurs amis ou de passage. Ces personnes ne sont pas les destinataires ultimes de l'enregistrement en cours. Le temps de l'émission du message et celui de sa réception ne coïncident donc pas. Pourtant, malgré l'absence de cette coïncidence temporelle que Paul Zumthor pose comme condition d'existence de la performance, on n'en conservera pas moins ce terme parce qu'il suppose un événement, un acte, qui est d'une nature autre que l'acte de la pratique allographique, telle que l'écriture à la table, d'un texte littéraire ou musical. Cet acte est celui de la création musicale. Les musiciens de jazz peuvent bien même être seuls dans le studio, ils créent au cours d'un événement qui est le moment privilégié d'une œuvre autographique. L'acte que constitue l'enregistrement par Keith Jarrett, seul chez lui, d'une pièce en piano solo publiée ultérieurement en disque ▶32, n'est pas du même ordre que celui de Marcel Proust rédigeant une page d'*À la recherche du temps perdu*. On peut parler, dans le premier cas et non dans le second, d'une performance, bien que, dans les deux, personne d'autre que l'auteur n'ait été présent au moment de l'acte créateur, et que la réception du message (musical lors de l'audition de l'enregistrement, littéraire lors de la lecture d'un exemplaire du livre) soit différée. C'est le lien entre l'acte et le produit qui est d'une nature différente et nous autorise à distinguer les deux situations.

Une fois ces précisions apportées, on pourra utiliser la notion : *l'œuvre de jazz est produite au cours d'une performance, accomplie – en présence d'un public ou non – par des performeurs* ▶33. *Lors de la première, les seconds produisent des pièces qui peuvent constituer, le cas échéant des versions d'une composition donnée. On s'en tiendra ici à ce vocabulaire.*

La performance ainsi entendue devient donc l'équivalent pour le jazz de l'interprétation de la tradition savante et l'on pourrait appliquer à la performance les caractéristiques qu'Ingarden attribue à une interprétation donnée : c'est un objet réel existant *hic et nunc*, un événement clairement situé dans le temps intersubjectif, concret, et avant tout un événement acoustique. Chaque performance est localisée, aussi bien « objectivement » que phénoménalement, dans l'espace et nous est donnée par l'audition, donc dans la pluralité des perceptions auditives qui se succèdent continuellement et qui constituent la base la plus importante de son appréhension.

Rien de fondamental ne distingue donc l'audition d'une performance ou d'une interprétation, que ce soit en direct ou *via* un enregistrement mécanique. Mais le mode d'être de l'œuvre n'est pas le même, ce dont l'attitude analytique doit tenir compte. En analyse de la musique savante, on peut se poser la question de savoir si l'œuvre écrite doit s'appréhender principalement par la partition, auquel cas

▶32 Dans l'album *The Melody, at Night, With You*, ECM, 1999.

▶33 On pourra être gêné par le néologisme et sa sonorité. Outre le fait qu'il correspond exactement à son équivalent anglais depuis longtemps admis – *performer* –, il me semble que la nécessité d'un terme adéquat l'emporte sur cet inconvénient.

l'audition de l'œuvre constitue en quelque sorte uniquement un moment de confirmation et de validation, ou si au contraire l'œuvre ne peut être perçue dans sa complétude, et donc analysée, qu'en y intégrant l'audition. L'œuvre de jazz, de son côté, ne peut être abordée que par l'enregistrement de la performance, que celle-ci ait été publique ou non (enregistrement en studio). Si une partition est utilisée pour l'analyse, de deux choses l'une : soit on a accès à une partition prescriptive qui a servi pour l'enregistrement (cas rare) ; soit on s'appuie sur une transcription plus ou moins détaillée, réalisée par soi-même ou par un tiers, de la performance. Dans les deux cas, ces partitions ne peuvent aucunement être considérées comme les supports mêmes de l'œuvre. Ce ne sont que des documents [34].

4 L'ŒUVRE DE JAZZ ENREGISTRÉE

L'audition d'un enregistrement est donc une audition différée et répétable. Cela est vrai bien sûr quelle que soit la nature de la musique enregistrée. Mais les conséquences de ce fait sont de moindre importance pour l'analyse savante qui prend en principe la partition pour support. Pour ce qui concerne l'œuvre de jazz, dont les sons recueillis et organisés par l'enregistrement forment la matière, il convient de prendre en compte les modalités de sa perception. On accède à la performance directement et uniquement [35] par l'audition d'un phonogramme, d'une empreinte du master. Cette audition est répétable théoriquement à l'infini, tout au moins autant de fois qu'on a accès à un phonogramme et au moyen de l'écouter, alors que celui de la performance est unique. On pourrait ici utiliser les termes de Gérard Genette : la performance a une identité spécifique, si on y change quelque chose – et en particulier si on veut la répéter, ce qui est impossible – on en change l'identité et il s'agit d'une autre performance. En revanche, deux auditions d'un phonogramme ont une même identité spécifique (ce qui se trouve sur le phonogramme et sur le master), et des entités numériques différentes : deux phonogrammes du même enregistrement peuvent différer quant à la qualité du rendu acoustique, mais surtout les conditions d'écoute ne sont jamais strictement identiques, y compris d'un même phonogramme par un même auditeur répétant l'audition. Le temps de l'audition de la performance et celui d'un phonogramme issu de l'enregistrement de ladite performance sont donc distincts dans le temps linéaire. De plus, si un travail sur le premier contenu de l'enregistrement aboutit à un master différant significativement de la performance, c'est alors la succession temporelle elle-même qui est différente si l'intégrité de la performance a été altérée : le support brut peut avoir été monté, certains passages supprimés ou pris à des moments différents. Le master est ainsi constitué de tranches temporelles, pas toujours restituées dans leur chronologie initiale.

L'œuvre de jazz est donc à chercher du côté de la manifestation, du résultat sonore : ce ne sont ni des éléments préparatoires (composition prise comme point

[34] On reviendra abondamment sur la question de la transcription aux chapitres X et XI.

[35] Sauf exception ; l'enregistrement en public d'un concert auquel on a assisté, par exemple.

de départ, tout le pré-fixé), ni même la performance elle-même, mais son inscription par l'enregistrement.

Quelles sont les conséquences pour la définition de l'œuvre de jazz de ce passage obligé par l'enregistrement mécanique ? Et tout d'abord, existe-t-il différents types d'enregistrement ?

Plusieurs cas sont à envisager. Le plus simple (et le plus courant) est celui qu'on pourrait appeler la transcription sonore ▶36. L'enregistrement s'est contenté de recueillir l'événement sonore en le modifiant le moins possible. La plus grande qualité sonore a été recherchée en fonction de la technologie et du matériel disponibles, et aucun artifice d'enregistrement n'a été utilisé hormis ceux cherchant à recréer le plus fidèlement la dimension de l'espace sonore (disposition du ou des micros, effets éventuels de réverbération, naturels ou artificiels). Aucun montage n'a été pratiqué hors la suppression de moments non musicaux (pauses, applaudissements) et l'ordre chronologique a été respecté.

Mais les exceptions à cette règle sont plus courantes qu'on pourrait le penser. Dans l'enregistrement d'une prestation publique, il est rare que les concerts ou sets de club soient publiés dans leur intégralité. Une forme de montage est presque toujours pratiquée. L'ordre des morceaux peut être modifié, et certaines coupes peuvent même être pratiquées à l'intérieur d'un morceau. Il arrive aussi qu'on réenregistre en studio certains passages, ou encore certaines parties instrumentales.

Une situation relativement courante est celle où les paramètres de l'enregistrement ont été intégrés à la conception de l'œuvre, le plus souvent dans le cadre physique d'un ou de plusieurs studios d'enregistrement. Dans les premiers temps de l'enregistrement sur cire, les musiciens et producteurs ne pouvaient pas réécouter ce qu'ils venaient de graver sans détruire irrémédiablement la matrice et ainsi la rendre impropre à la duplication. Ils devaient donc se fier à leur mémoire immédiate pour décider si l'œuvre qui venait d'être créée était digne d'être publiée. Toute manipulation de la matière sonore elle-même était exclue, l'intervention se limitait donc à un choix parmi la matière disponible, de celle qui pouvait être publiée.

Avec l'évolution de la technologie, la réécoute devient possible. Le choix se trouve donc motivé différemment ▶37. À l'arrivée de la bande magnétique, l'usage du ciseau et de l'adhésif devient également possible, et donc celui du montage à l'intérieur d'une pièce ou entre pièces différentes. Il semble cependant que cette manipulation ait été peu utilisée pendant longtemps, et que les musiciens (et producteurs) en soient restés à la possibilité de choix offerte entre des pièces dont l'intégrité restait intacte.

Avec l'avènement des magnétophones multipistes vient l'ère du *re-recording*: certaines parties d'une pièce peuvent être refaites (globalement ou instrument par instrument), d'autres peuvent être ajoutées, les parties peuvent aussi être jouées successivement, éventuellement par un même musicien qui n'aurait pu se dédoubler

▶36 À distinguer de la transcription graphique, partition réalisée d'après un enregistrement.

▶37 Pour les questions relatives à l'évolution des technologies d'enregistrement, on peut consulter Malson & Tornior 1997, Tournès 2008.

pour jouer plusieurs parties simultanément. D'autre part, l'ajout de parties préenregistrées, éventuellement d'événements sonores non musicaux, devient également possible.

Enfin, avec l'enregistrement numérique et l'échantillonnage, il est possible d'utiliser des sons instrumentaux réels mais néanmoins « virtuels », par exemple une phrase d'un instrumentiste utilisée à une hauteur différente, ou dans une durée différente sans en modifier la hauteur, ou avec un autre timbre, etc. Avec la bande magnétique, il était théoriquement possible de faire entendre simultanément des parties enregistrées séparément à des moments distincts, mais pratiquement ces mélanges posaient de gros problèmes (en particulier de synchronisation) si les parties les plus récentes n'étaient pas réalisées en fonction des premières enregistrées. Avec le numérique, la plus grande partie de ces problèmes disparaît. On peut en particulier beaucoup plus facilement faire un tri dans un enregistrement donné pour n'en extraire qu'une partie instrumentale. C'est ainsi qu'on voit apparaître des enregistrements « virtuels » mettant en scène des musiciens qui n'ont jamais enregistré ensemble ou même n'ont pas vécu au même moment.

Qu'en est-il des conséquences de ce régime sur l'appréhension de l'œuvre – au sens différent que lui donne au masculin la langue française de totalité de la production d'un artiste – des musiciens de jazz ? On estime que l'on connaît l'œuvre d'un musicien comme Mozart quand un catalogue tel que celui dressé par Ludwig von Köchel est complet. La seule virtualité de modification est l'éventuelle découverte d'un manuscrit inédit, hypothèse qui se fait plus improbable à mesure que le temps passe. Même si on sait que certaines œuvres ont existé mais ne nous sont pas parvenues, on a *grosso modo* une image de l'œuvre bien définie. Cette vision est beaucoup plus fluctuante en ce qui concerne les musiciens de jazz, car liée à l'histoire et aux aléas de l'enregistrement.

Le problème se pose particulièrement pour les débuts du jazz. L'enregistrement mécanique est né peu avant le jazz lui-même, mais sa pratique s'est réellement généralisée – et surtout, ses produits se sont popularisés – légèrement après les premières manifestations avérées de cette musique. L'usage est de considérer que le premier disque de jazz est celui de l'ORIGINAL DIXIELAND JASS BAND, datant de 1917. Les enregistrements, donc les documents dont on dispose sur cette époque, sont relativement rares. Ce n'est qu'à partir de 1923 que l'enregistrement du jazz se généralise (grâce au succès commercial des disques), et que la documentation devient plus significative. L'analyse du jazz des origines est nécessairement entravée par cette rareté de la documentation sonore. Celui qui est, par exemple, considéré comme le premier grand musicien de jazz, Buddy Bolden, n'a jamais été enregistré (ou en tout cas ne nous est parvenu). On en est réduit aux dires de témoins auditifs, tous disparus aujourd'hui. Impossible donc d'évaluer ni même de commenter ce musicien. Le problème est légèrement différent pour le style Nouvelle-Orléans dans sa pureté originelle : il a été enregistré par ses auteurs même, non pas au moment où ils le créaient mais plus tard. On ne peut donc être certain que ces musiciens jouaient

réellement de la même façon qu'au moment de la création du style, comme le relève Gunther Schuller :

> « Pour toute autre période de l'histoire du jazz nous serions aujourd'hui en mesure d'isoler les enregistrements novateurs importants et d'en apprécier objectivement l'apport. Ceci est absolument impossible pour la période d'avant 1923. Presque tous les grands musiciens qui jouaient du vrai jazz en 1920 et avant gravèrent leur premier disque bien des années plus tard. King Oliver, Freddie Keppard, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton, Sidney Bechet, Bennie Moten commencèrent tous à enregistrer en 1923 – l'année où Bessie Smith fit son premier disque de blues (après la mode lancée en 1921 par Mamie Smith). Il serait abusif d'affirmer de façon certaine que le jeu de tous ces musiciens n'avait pas changé entre 1915 et 1923 (même plus tôt pour certains), tout au moins sur le plan de la technique et du style. » ▶38

Au-delà de ces cas concernant les origines, la presque totalité des musiciens de jazz a été enregistrée, et la grande majorité des jazzmen d'importance l'ont été en abondance. Mais souvent, seule une partie de ces enregistrements a été publiée et se trouve ainsi disponible. La perception qu'on peut avoir d'un musicien se limite donc nécessairement au corpus d'enregistrements disponibles. Or, dans le cas de musiciens d'envergure, ce corpus peut compter de graves lacunes (des périodes d'activité sans enregistrement), mais aussi singulièrement augmenter après coup, particulièrement de façon posthume. De nombreux enregistrements officiels (c'est-à-dire effectués avec l'accord du musicien) sont généralement publiés, et plus tard un plus grand nombre d'officieux deviennent disponibles. Le cas de Miles Davis est à cet égard très révélateur. Depuis sa mort en 1991, la publication d'enregistrements officiels et officieux s'est multipliée, à tel point que le corpus a plus que doublé quantitativement. La parution des enregistrements officieux de concerts est prolifique : des listes entières de concerts enregistrés sont disponibles en ligne. Il n'est pas absurde de penser qu'un jour prochain, la quasi-totalité des prestations publiques de Miles Davis pourrait être disponible. Qualitativement, avec la publication de séances de travail et de morceaux de moindre qualité, la perception de l'œuvre du musicien change significativement.

Une autre question est celle du contrôle de l'œuvre par ses auteurs, et conséquemment pour l'analyse, celle de l'attribution de paternité. Pour reprendre le cas du concert transcrit, si l'auteur donne son accord aux éventuelles modifications apportées par l'enregistrement, le concert lui-même et son enregistrement constituent deux objets différents, mais l'important est d'être sûr que le second (l'enregistrement) représente bien une œuvre portant le sceau de son auteur. Si celui-ci n'a pas pu (notamment s'il s'agit de publication posthume) ou pas voulu apposer cette marque de l'approbation, c'est-à-dire de la reconnaissance de paternité, on voit se poser à l'analyste une question qui est plutôt d'ordre éthique que théorique. Rien ne s'oppose, techniquement, à l'analyse de l'enregistrement avéré d'un musicien, mais est-on en droit de le faire si l'on sait que ce musicien n'a pas pu ou pas voulu délivrer de « bon à tirer » ? Dans ce cas, l'enregistrement constitue bien une œuvre en soi, mais son

▶38 Schuller 1968, p. 71.

part, tout le pré-fixé), ni même la performance elle-même, mais son inscription
enregistrement.

uelles sont les conséquences pour la définition de l'œuvre de jazz de ce passage
é par l'enregistrement mécanique ? Et tout d'abord, existe-t-il différents types
egistrement ?

lusieurs cas sont à envisager. Le plus simple (et le plus courant) est celui qu'on
rait appeler la transcription sonore ▶36. L'enregistrement s'est contenté de
illir l'événement sonore en le modifiant le moins possible. La plus grande
é sonore a été recherchée en fonction de la technologie et du matériel disponibles,
cun artifice d'enregistrement n'a été utilisé hormis ceux cherchant à recréer le
fidèlement la dimension de l'espace sonore (disposition du ou des micros, effets
tuels de réverbération, naturels ou artificiels). Aucun montage n'a été pratiqué
la suppression de moments non musicaux (pauses, applaudissements) et l'ordre
nologique a été respecté.

Mais les exceptions à cette règle sont plus courantes qu'on pourrait le penser.
l'enregistrement d'une prestation publique, il est rare que les concerts ou sets
ub soient publiés dans leur intégralité. Une forme de montage est presque
urs pratiquée. L'ordre des morceaux peut être modifié, et certaines coupes
ent même être pratiquées à l'intérieur d'un morceau. Il arrive aussi qu'on
registre en studio certains passages, ou encore certaines parties instrumentales.

Une situation relativement courante est celle où les paramètres de l'enregistrement
été intégrés à la conception de l'œuvre, le plus souvent dans le cadre physique
ou de plusieurs studios d'enregistrement. Dans les premiers temps de
egistrement sur cire, les musiciens et producteurs ne pouvaient pas réécouter
'ils venaient de graver sans détruire irrémédiablement la matrice et ainsi la rendre
ropre à la duplication. Ils devaient donc se fier à leur mémoire immédiate pour
der si l'œuvre qui venait d'être créée était digne d'être publiée. Toute manipulation
a matière sonore elle-même était exclue, l'intervention se limitait donc à un
x parmi la matière disponible, de celle qui pouvait être publiée.

Avec l'évolution de la technologie, la réécoute devient possible. Le choix se
ve donc motivé différemment ▶37. À l'arrivée de la bande magnétique, l'usage
iseau et de l'adhésif devient également possible, et donc celui du montage à
érieur d'une pièce ou entre pièces différentes. Il semble cependant que cette
ipulation ait été peu utilisée pendant longtemps, et que les musiciens (et
lucteurs) en soient restés à la possibilité de choix offerte entre des pièces dont
égrité restait intacte.

Avec l'avènement des magnétophones multipistes vient l'ère du *re-recording* :
aines parties d'une pièce peuvent être refaites (globalement ou instrument par
rument), d'autres peuvent être ajoutées, les parties peuvent aussi être jouées
essivement, éventuellement par un même musicien qui n'aurait pu se dédoubler

pour jouer plusieurs parties simultanément. D'autre part, l'ajout de parties préenregistrées, éventuellement d'événements sonores non musicaux, devient également possible.

Enfin, avec l'enregistrement numérique et l'échantillonnage, il est possible d'utiliser des sons instrumentaux réels mais néanmoins « virtuels », par exemple une phrase d'un instrumentiste utilisée à une hauteur différente, ou dans une durée différente sans en modifier la hauteur, ou avec un autre timbre, etc. Avec la bande magnétique, il était théoriquement possible de faire entendre simultanément des parties enregistrées séparément à des moments distincts, mais pratiquement ces mélanges posaient de gros problèmes (en particulier de synchronisation) si les parties les plus récentes n'étaient pas réalisées en fonction des premières enregistrées. Avec le numérique, la plus grande partie de ces problèmes disparaît. On peut en particulier beaucoup plus facilement faire un tri dans un enregistrement donné pour n'en extraire qu'une partie instrumentale. C'est ainsi qu'on voit apparaître des enregistrements « virtuels » mettant en scène des musiciens qui n'ont jamais enregistré ensemble ou même n'ont pas vécu au même moment.

Qu'en est-il des conséquences de ce régime sur l'appréhension de l'œuvre – au sens différent que lui donne au masculin la langue française de totalité de la production d'un artiste – des musiciens de jazz ? On estime que l'on connaît l'œuvre d'un musicien comme Mozart quand un catalogue tel que celui dressé par Ludwig von Köchel est complet. La seule virtualité de modification est l'éventuelle découverte d'un manuscrit inédit, hypothèse qui se fait plus improbable à mesure que le temps passe. Même si on sait que certaines œuvres ont existé mais ne nous sont pas parvenues, on a *grosso modo* une image de l'œuvre bien définie. Cette vision est beaucoup plus fluctuante en ce qui concerne les musiciens de jazz, car liée à l'histoire et aux aléas de l'enregistrement.

Le problème se pose particulièrement pour les débuts du jazz. L'enregistrement mécanique est né peu avant le jazz lui-même, mais sa pratique s'est réellement généralisée – et surtout, ses produits se sont popularisés – légèrement après les premières manifestations avérées de cette musique. L'usage est de considérer que le premier disque de jazz est celui de l'ORIGINAL DIXIELAND JASS BAND, datant de 1917. Les enregistrements, donc les documents dont on dispose sur cette époque, sont relativement rares. Ce n'est qu'à partir de 1923 que l'enregistrement du jazz se généralise (grâce au succès commercial des disques), et que la documentation devient plus significative. L'analyse du jazz des origines est nécessairement entravée par cette rareté de la documentation sonore. Celui qui est, par exemple, considéré comme le premier grand musicien de jazz, Buddy Bolden, n'a jamais été enregistré (rien en tout cas ne nous est parvenu). On en est réduit aux dires de témoins auditifs, tous disparus aujourd'hui. Impossible donc d'évaluer ni même de commenter ce musicien. Le problème est légèrement différent pour le style Nouvelle-Orléans dans sa pureté originelle : il a été enregistré par ses auteurs même, non pas au moment où ils le créaient mais plus tard. On ne peut donc être certain que ces musiciens jouaient

part, tout le pré-fixé), ni même la performance elle-même, mais son inscription enregistrement.

uelles sont les conséquences pour la définition de l'œuvre de jazz de ce passage é par l'enregistrement mécanique ? Et tout d'abord, existe-t-il différents types egistrement ?

lusieurs cas sont à envisager. Le plus simple (et le plus courant) est celui qu'on rait appeler la transcription sonore ▶36. L'enregistrement s'est contenté de illir l'événement sonore en le modifiant le moins possible. La plus grande té sonore a été recherchée en fonction de la technologie et du matériel disponibles, cun artifice d'enregistrement n'a été utilisé hormis ceux cherchant à recréer le fidèlement la dimension de l'espace sonore (disposition du ou des micros, effets tuels de réverbération, naturels ou artificiels). Aucun montage n'a été pratiqué la suppression de moments non musicaux (pauses, applaudissements) et l'ordre nologique a été respecté.

Mais les exceptions à cette règle sont plus courantes qu'on pourrait le penser. l'enregistrement d'une prestation publique, il est rare que les concerts ou sets ub soient publiés dans leur intégralité. Une forme de montage est presque ours pratiquée. L'ordre des morceaux peut être modifié, et certaines coupes ent même être pratiquées à l'intérieur d'un morceau. Il arrive aussi qu'on registre en studio certains passages, ou encore certaines parties instrumentales.

Une situation relativement courante est celle où les paramètres de l'enregistrement été intégrés à la conception de l'œuvre, le plus souvent dans le cadre physique ou de plusieurs studios d'enregistrement. Dans les premiers temps de egistrement sur cire, les musiciens et producteurs ne pouvaient pas réécouter 'ils venaient de graver sans détruire irrémédiablement la matrice et ainsi la rendre opre à la duplication. Ils devaient donc se fier à leur mémoire immédiate pour ler si l'œuvre qui venait d'être créée était digne d'être publiée. Toute manipulation matière sonore elle-même était exclue, l'intervention se limitait donc à un x parmi la matière disponible, de celle qui pouvait être publiée.

Avec l'évolution de la technologie, la réécoute devient possible. Le choix se ve donc motivé différemment ▶37. À l'arrivée de la bande magnétique, l'usage iseau et de l'adhésif devient également possible, et donc celui du montage à érieur d'une pièce ou entre pièces différentes. Il semble cependant que cette ipulation ait été peu utilisée pendant longtemps, et que les musiciens (et ucteurs) en soient restés à la possibilité de choix offerte entre des pièces dont égrité restait intacte.

Avec l'avènement des magnétophones multipistes vient l'ère du *re-recording* : ines parties d'une pièce peuvent être refaites (globalement ou instrument par ument), d'autres peuvent être ajoutées, les parties peuvent aussi être jouées essivement, éventuellement par un même musicien qui n'aurait pu se dédoubler

pour jouer plusieurs parties simultanément. D'autre part, l'ajout de parties préenregistrées, éventuellement d'événements sonores non musicaux, devient également possible.

Enfin, avec l'enregistrement numérique et l'échantillonnage, il est possible d'utiliser des sons instrumentaux réels mais néanmoins « virtuels », par exemple une phrase d'un instrumentiste utilisée à une hauteur différente, ou dans une durée différente sans en modifier la hauteur, ou avec un autre timbre, etc. Avec la bande magnétique, il était théoriquement possible de faire entendre simultanément des parties enregistrées séparément à des moments distincts, mais pratiquement ces mélanges posaient de gros problèmes (en particulier de synchronisation) si les parties les plus récentes n'étaient pas réalisées en fonction des premières enregistrées. Avec le numérique, la plus grande partie de ces problèmes disparaît. On peut en particulier beaucoup plus facilement faire un tri dans un enregistrement donné pour n'en extraire qu'une partie instrumentale. C'est ainsi qu'on voit apparaître des enregistrements « virtuels » mettant en scène des musiciens qui n'ont jamais enregistré ensemble ou même n'ont pas vécu au même moment.

Qu'en est-il des conséquences de ce régime sur l'appréhension de l'œuvre – au sens différent que lui donne au masculin la langue française de totalité de la production d'un artiste – des musiciens de jazz ? On estime que l'on connaît l'œuvre d'un musicien comme Mozart quand un catalogue tel que celui dressé par Ludwig von Köchel est complet. La seule virtualité de modification est l'éventuelle découverte d'un manuscrit inédit, hypothèse qui se fait plus improbable à mesure que le temps passe. Même si on sait que certaines œuvres ont existé mais ne nous sont pas parvenues, on a *grosso modo* une image de l'œuvre bien définie. Cette vision est beaucoup plus fluctuante en ce qui concerne les musiciens de jazz, car liée à l'histoire et aux aléas de l'enregistrement.

Le problème se pose particulièrement pour les débuts du jazz. L'enregistrement mécanique est né peu avant le jazz lui-même, mais sa pratique s'est réellement généralisée – et surtout, ses produits se sont popularisés – légèrement après les premières manifestations avérées de cette musique. L'usage est de considérer que le premier disque de jazz est celui de l'Original Dixieland Jass Band, datant de 1917. Les enregistrements, donc les documents dont on dispose sur cette époque, sont relativement rares. Ce n'est qu'à partir de 1923 que l'enregistrement du jazz se généralise (grâce au succès commercial des disques), et que la documentation devient plus significative. L'analyse du jazz des origines est nécessairement entravée par cette rareté de la documentation sonore. Celui qui est, par exemple, considéré comme le premier grand musicien de jazz, Buddy Bolden, n'a jamais été enregistré (rien en tout cas ne nous est parvenu). On en est réduit aux dires de témoins auditifs, tous disparus aujourd'hui. Impossible donc d'évaluer ni même de commenter ce musicien. Le problème est légèrement différent pour le style Nouvelle-Orléans dans sa pureté originelle : il a été enregistré par ses auteurs même, non pas au moment où ils le créaient mais plus tard. On ne peut donc être certain que ces musiciens jouaient

réellement de la même façon qu'au moment de la création du style, comme le relève Gunther Schuller :

> « Pour toute autre période de l'histoire du jazz nous serions aujourd'hui en mesure d'isoler les enregistrements novateurs importants et d'en apprécier objectivement l'apport. Ceci est absolument impossible pour la période d'avant 1923. Presque tous les grands musiciens qui jouaient du vrai jazz en 1920 et avant gravèrent leur premier disque bien des années plus tard. King Oliver, Freddie Keppard, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton, Sidney Bechet, Bennie Moten commencèrent tous à enregistrer en 1923 – l'année où Bessie Smith fit son premier disque de blues (après la mode lancée en 1921 par Mamie Smith). Il serait abusif d'affirmer de façon certaine que le jeu de tous ces musiciens n'avait pas changé entre 1915 et 1923 (même plus tôt pour certains), tout au moins sur le plan de la technique et du style. » [38]

Au-delà de ces cas concernant les origines, la presque totalité des musiciens de jazz a été enregistrée, et la grande majorité des jazzmen d'importance l'ont été en abondance. Mais souvent, seule une partie de ces enregistrements a été publiée et se trouve ainsi disponible. La perception qu'on peut avoir d'un musicien se limite donc nécessairement au corpus d'enregistrements disponibles. Or, dans le cas de musiciens d'envergure, ce corpus peut compter de graves lacunes (des périodes d'activité sans enregistrement), mais aussi singulièrement augmenter après coup, particulièrement de façon posthume. De nombreux enregistrements officiels (c'est-à-dire effectués avec l'accord du musicien) sont généralement publiés, et plus tard un plus grand nombre d'officieux deviennent disponibles. Le cas de Miles Davis est à cet égard très révélateur. Depuis sa mort en 1991, la publication d'enregistrements officiels et officieux s'est multipliée, à tel point que le corpus a plus que doublé quantitativement. La parution des enregistrements officieux de concerts est prolifique : des listes entières de concerts enregistrés sont disponibles en ligne. Il n'est pas absurde de penser qu'un jour prochain, la quasi-totalité des prestations publiques de Miles Davis pourrait être disponible. Qualitativement, avec la publication de séances de travail et de morceaux de moindre qualité, la perception de l'œuvre du musicien change significativement.

Une autre question est celle du contrôle de l'œuvre par ses auteurs, et conséquemment pour l'analyse, celle de l'attribution de paternité. Pour reprendre le cas du concert transcrit, si l'auteur donne son accord aux éventuelles modifications apportées par l'enregistrement, le concert lui-même et son enregistrement constituent deux objets différents, mais l'important est d'être sûr que le second (l'enregistrement) représente bien une œuvre portant le sceau de son auteur. Si celui-ci n'a pas pu (notamment s'il s'agit de publication posthume) ou pas voulu apposer cette marque de l'approbation, c'est-à-dire de la reconnaissance de paternité, on voit se poser à l'analyste une question qui est plutôt d'ordre éthique que théorique. Rien ne s'oppose, techniquement, à l'analyse de l'enregistrement avéré d'un musicien, mais est-on en droit de le faire si l'on sait que ce musicien n'a pas pu ou pas voulu délivrer de « bon à tirer » ? Dans ce cas, l'enregistrement constitue bien une œuvre en soi, mais son

[38] Schuller 1968, p. 71.

ment de la même façon qu'au moment de la création du style, comme le relève her Schuller :

> « Pour toute autre période de l'histoire du jazz nous serions aujourd'hui en mesure d'isoler les enregistrements novateurs importants et d'en apprécier objectivement l'apport. Ceci est absolument impossible pour la période d'avant 1923. Presque tous les grands musiciens qui jouaient du vrai jazz en 1920 et avant gravèrent leur premier disque bien des années plus tard. King Oliver, Freddie Keppard, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton, Sidney Bechet, Bennie Moten commencèrent tous à enregistrer en 1923 – l'année où Bessie Smith fit son premier disque de blues (après la mode lancée en 1921 par Mamie Smith). Il serait abusif d'affirmer de façon certaine que le jeu de tous ces musiciens n'avait pas changé entre 1915 et 1923 (même plus tôt pour certains), tout au moins sur le plan de la technique et du style. » 38

u-delà de ces cas concernant les origines, la presque totalité des musiciens de a été enregistrée, et la grande majorité des jazzmen d'importance l'ont été en dance. Mais souvent, seule une partie de ces enregistrements a été publiée et ouve ainsi disponible. La perception qu'on peut avoir d'un musicien se limite nécessairement au corpus d'enregistrements disponibles. Or, dans le cas de iciens d'envergure, ce corpus peut compter de graves lacunes (des périodes ivité sans enregistrement), mais aussi singulièrement augmenter après coup, culièrement de façon posthume. De nombreux enregistrements officiels (c'est-e effectués avec l'accord du musicien) sont généralement publiés, et plus tard lus grand nombre d'officieux deviennent disponibles. Le cas de Miles Davis est égard très révélateur. Depuis sa mort en 1991, la publication d'enregistrements iels et officieux s'est multipliée, à tel point que le corpus a plus que doublé titativement. La parution des enregistrements officieux de concerts est proli- : des listes entières de concerts enregistrés sont disponibles en ligne. Il n'est bsurde de penser qu'un jour prochain, la quasi-totalité des prestations publiques iles Davis pourrait être disponible. Qualitativement, avec la publication de ces de travail et de morceaux de moindre qualité, la perception de l'œuvre du icien change significativement.

Une autre question est celle du contrôle de l'œuvre par ses auteurs, et consé-mment pour l'analyse, celle de l'attribution de paternité. Pour reprendre le cas oncert transcrit, si l'auteur donne son accord aux éventuelles modifications rtées par l'enregistrement, le concert lui-même et son enregistrement constituent objets différents, mais l'important est d'être sûr que le second (l'enregistrement) ésente bien une œuvre portant le sceau de son auteur. Si celui-ci n'a pas pu amment s'il s'agit de publication posthume) ou pas voulu apposer cette marque approbation, c'est-à-dire de la reconnaissance de paternité, on voit se poser à lyste une question qui est plutôt d'ordre éthique que théorique. Rien ne s'oppose, niquement, à l'analyse de l'enregistrement avéré d'un musicien, mais est-on en de le faire si l'on sait que ce musicien n'a pas pu ou pas voulu délivrer de « bon r » ? Dans ce cas, l'enregistrement constitue bien une œuvre en soi, mais son

attribution est problématique. On peut formuler la question en d'autres termes : la reconnaissance d'une œuvre par son auteur est-elle indispensable à la définition de l'œuvre comme telle ?

Pour ce qui concerne l'enregistrement en studio, il y a toutes les raisons de penser – comme le font désormais la majorité des musiciens – que le studio avec ses techniques et ses contraintes constitue une donnée à intégrer dans la conception de l'enregistrement, voire qu'il est un instrument de musique ajouté aux autres, dont on choisit de se servir de telle ou telle manière. La question revient alors de la même manière : on peut considérer que les manipulations de studio font partie de l'œuvre – au même titre que telle ou telle utilisation des instruments – tant que la volonté de l'auteur a été respectée, c'est-à-dire qu'il a exercé ou délégué un droit de regard sur les phases de l'élaboration du processus d'enregistrement, et surtout à donné son consentement à la publication du produit fini, du master.

L'œuvre de Miles Davis fournit des exemples très intéressants de divers cas envisageables. Il faut d'abord signaler que ce musicien était particulièrement ouvert aux possibilités progressivement offertes par l'évolution de la technologie.

> « Les enregistrements pour Columbia se déroulaient d'une façon plus formelle [que chez Prestige]. Chaque titre était enregistré le nombre de fois nécessaire à l'obtention d'une bonne version, et le plus souvent toute la bande était conservée. La présence d'arrangements complexes représentait un "plus", qui ajoutait à la perfection du produit fini. Le collage était le bienvenu si le solo de saxophone était bon sur une prise et le solo de trompette meilleur sur une autre, voire au milieu même d'un solo. C'est le cas de "Ah-Leu-Cha" lors de la première séance du 27 octobre 1955, qui présente un collage au beau milieu du chorus de trompette. Comme l'explique le producteur, George Avakian : "Si quelque chose n'était pas bon et pouvait être amélioré, on le faisait, et Miles était d'accord avec ça... Je voulais le meilleur possible d'un artiste, et s'il était possible de perfectionner une performance en corrigeant des ratés ou en pratiquant le collage pour produire le meilleur résultat possible, on allait dans ce sens." Loin de considérer l'enregistrement comme une déformation du vrai jazz, Davis s'émerveillait devant les nouvelles possibilités offertes par la bande et avait tendance à faire confiance aux intuitions de son producteur. » 39

Dès l'année 1957 (l'album *Miles Ahead)*, il use des possibilités alors très récemment introduites du *re-recording*, mais d'une façon discrète qui fut à l'époque très peu relevée. À partir de la fin des années 1960, Miles Davis a intensivement utilisé les possibilités de montage, et en a délibérément laissé l'initiative à son producteur, Teo Macero. Les séances de studio du début des années 1970 étaient alors volontairement informelles. Très peu de choses étaient fixées – en particulier la durée – puisque cette matière brute était vouée à un montage ultérieur (on a même dit que les magnétophones tournaient en permanence). Il est bien évident dans ce cas que cette possibilité de montage, non seulement était intégrée à la conception de l'œuvre, mais en était le centre même. Bien des années plus tard (après la mort de Miles Davis, donc sans la possibilité qu'il donne un quelconque consentement

39 Porter 2007, p. 123.

attribution est problématique. On peut formuler la question en d'autres termes : la reconnaissance d'une œuvre par son auteur est-elle indispensable à la définition de l'œuvre comme telle ?

Pour ce qui concerne l'enregistrement en studio, il y a toutes les raisons de penser – comme le font désormais la majorité des musiciens – que le studio avec ses techniques et ses contraintes constitue une donnée à intégrer dans la conception de l'enregistrement, voire qu'il est un instrument de musique ajouté aux autres, dont on choisit de se servir de telle ou telle manière. La question revient alors de la même manière : on peut considérer que les manipulations de studio font partie de l'œuvre – au même titre que telle ou telle utilisation des instruments – tant que la volonté de l'auteur a été respectée, c'est-à-dire qu'il a exercé ou délégué un droit de regard sur les phases de l'élaboration du processus d'enregistrement, et surtout à donné son consentement à la publication du produit fini, du master.

L'œuvre de Miles Davis fournit des exemples très intéressants de divers cas envisageables. Il faut d'abord signaler que ce musicien était particulièrement ouvert aux possibilités progressivement offertes par l'évolution de la technologie.

> « Les enregistrements pour Columbia se déroulaient d'une façon plus formelle [que chez Prestige]. Chaque titre était enregistré le nombre de fois nécessaire à l'obtention d'une bonne version, et le plus souvent toute la bande était conservée. La présence d'arrangements complexes représentait un "plus", qui ajoutait à la perfection du produit fini. Le collage était le bienvenu si le solo de saxophone était bon sur une prise et le solo de trompette meilleur sur une autre, voire au milieu même d'un solo. C'est le cas de "Ah-Leu-Cha" lors de la première séance du 27 octobre 1955, qui présente un collage au beau milieu du chorus de trompette. Comme l'explique le producteur, George Avakian : "Si quelque chose n'était pas bon et pouvait être amélioré, on le faisait, et Miles était d'accord avec ça... Je voulais le meilleur possible d'un artiste, et s'il était possible de perfectionner une performance en corrigeant des ratés ou en pratiquant le collage pour produire le meilleur résultat possible, on allait dans ce sens." Loin de considérer l'enregistrement comme une déformation du vrai jazz, Davis s'émerveillait devant les nouvelles possibilités offertes par la bande et avait tendance à faire confiance aux intuitions de son producteur. » 39

Dès l'année 1957 (l'album *Miles Ahead)*, il use des possibilités alors très récemment introduites du *re-recording*, mais d'une façon discrète qui fut à l'époque très peu relevée. À partir de la fin des années 1960, Miles Davis a intensivement utilisé les possibilités de montage, et en a délibérément laissé l'initiative à son producteur, Teo Macero. Les séances de studio du début des années 1970 étaient alors volontairement informelles. Très peu de choses étaient fixées – en particulier la durée – puisque cette matière brute était vouée à un montage ultérieur (on a même dit que les magnétophones tournaient en permanence). Il est bien évident dans ce cas que cette possibilité de montage, non seulement était intégrée à la conception de l'œuvre, mais en était le centre même. Bien des années plus tard (après la mort de Miles Davis, donc sans la possibilité qu'il donne un quelconque consentement

39 **Porter 2007, p. 123.**

ni même un avis), la question s'est posée de publier l'intégralité de ces séances d'enregistrement, tâche aujourd'hui largement accomplie. Quel est alors l'objet d'analyse adéquat ? On peut pencher pour la musique montée telle qu'elle a été publiée à l'époque sous la signature et avec l'accord de Miles Davis. Les bandes de l'intégralité des séances documentent alors la performance, considérée seulement comme une phase préparatoire, au même titre qu'un bloc de glaise déjà travaillé, où l'on ne peut que deviner la forme de la sculpture définitive à venir. Ces bandes peuvent servir à l'analyse comme documents complémentaires permettant de l'éclairer. Mais la question reste toutefois ouverte. C'est celle des phases de Gérard Genette et de l'objet considéré comme définitif.

Sur cette même période de Miles Davis – et apparemment à partir des bandes originales (c'est-à-dire les enregistrements bruts des séances d'enregistrement) –, le producteur Bill Laswell a réalisé en 1997 (soit après la mort du trompettiste) de nouveaux masters différemment montés et au traitement sonore différent [40]. On a généralement estimé, lors de cette publication, qu'il s'agissait d'une œuvre de Bill Laswell, ou de sa vision propre de l'œuvre de Miles Davis, mais pas d'une nouvelle œuvre de ce dernier. Il est à peu près avéré que Miles Davis n'est pas intervenu dans le travail semblable opéré à l'époque par Teo Macero, mais il est bien évident qu'il l'a entendu une fois achevé et qu'il a donné son imprimatur, ce qu'il n'a pu faire avec celui de Bill Laswell. C'est sans doute cette différence qui permet, dans le premier cas, d'attribuer l'œuvre à Miles Davis, et non dans le second.

Autre exemple : en décembre 1965, Miles Davis joue plusieurs soirées en public avec son quintette dans un club de Chicago, le Plugged Nickel. L'intégralité de ces prestations est enregistrée par Columbia, la maison de disques d'alors de Miles Davis. Bien des années plus tard (1987), cette même firme publie sous le titre *Cookin' at the Plugged Nickel* un disque compact d'une durée de 57:13, comprenant des extraits de différentes soirées, montés et préparés pour l'enregistrement (avec notamment un espace sonore totalement modifié par l'usage d'une réverbération artificielle) par Teo Macero. En 1995, Sony publie l'intégralité de toutes les soirées, dans l'ordre chronologique, dans une présentation sonore très brute (en particulier sans effet de réverbération) [41]. Les résultats sonores, de par les différences de durée et de mise en espace, sont extrêmement différents et modifient radicalement l'appréciation esthétique de l'œuvre. Mais de quelle œuvre s'agit-il donc ? Si l'on se remémore que Miles Davis est mort en 1991, soit entre la publication des deux éditions, on constate qu'il a vraisemblablement donné son accord à la publication de la première, mais pas à celle de la seconde. Teo Macero, qui n'a pas participé à la publication de l'intégrale, crie à la trahison de l'œuvre de Miles Davis qui, dit-il, intégrait à part entière le montage dans sa démarche créatrice [42]. Pourtant, la seconde édition est plus proche de la réalité de la performance, puisqu'elle est moins montée et moins travaillée phoniquement. C'est la question des acteurs qui se pose ici. Teo Macero se considère, au même titre que les musiciens membres de l'orchestre, comme partie prenante du processus artistique, et non comme un ingénieur cantonné à une intervention strictement technique [43]. Dans le cas précédent des enregistrements en studio

[40] ***Panthalassa: The Music of Miles Davis 1969-1974***, **Columbia, 1997.**

[41] ***The Complete Live at the Plugged Nickel 1965***, **Sony.**

[42] **Communication personnelle, mai 1996.**

[43] **On pense ici au précédent célèbre du producteur George Martin considéré comme le « cinquième Beatle ».**

ni même un avis), la question s'est posée de publier l'intégralité de ces séances d'enregistrement, tâche aujourd'hui largement accomplie. Quel est alors l'objet d'analyse adéquat ? On peut pencher pour la musique montée telle qu'elle a été publiée à l'époque sous la signature et avec l'accord de Miles Davis. Les bandes de l'intégralité des séances documentent alors la performance, considérée seulement comme une phase préparatoire, au même titre qu'un bloc de glaise déjà travaillé, où l'on ne peut que deviner la forme de la sculpture définitive à venir. Ces bandes peuvent servir à l'analyse comme documents complémentaires permettant de l'éclairer. Mais la question reste toutefois ouverte. C'est celle des phases de Gérard Genette et de l'objet considéré comme définitif.

Sur cette même période de Miles Davis – et apparemment à partir des bandes originales (c'est-à-dire les enregistrements bruts des séances d'enregistrement) –, le producteur Bill Laswell a réalisé en 1997 (soit après la mort du trompettiste) de nouveaux masters différemment montés et au traitement sonore différent ▶40. On a généralement estimé, lors de cette publication, qu'il s'agissait d'une œuvre de Bill Laswell, ou de sa vision propre de l'œuvre de Miles Davis, mais pas d'une nouvelle œuvre de ce dernier. Il est à peu près avéré que Miles Davis n'est pas intervenu dans le travail semblable opéré à l'époque par Teo Macero, mais il est bien évident qu'il l'a entendu une fois achevé et qu'il a donné son imprimatur, ce qu'il n'a pu faire avec celui de Bill Laswell. C'est sans doute cette différence qui permet, dans le premier cas, d'attribuer l'œuvre à Miles Davis, et non dans le second.

Autre exemple : en décembre 1965, Miles Davis joue plusieurs soirées en public avec son quintette dans un club de Chicago, le Plugged Nickel. L'intégralité de ces prestations est enregistrée par Columbia, la maison de disques d'alors de Miles Davis. Bien des années plus tard (1987), cette même firme publie sous le titre *Cookin' at the Plugged Nickel* un disque compact d'une durée de 57:13, comprenant des extraits de différentes soirées, montés et préparés pour l'enregistrement (avec notamment un espace sonore totalement modifié par l'usage d'une réverbération artificielle) par Teo Macero. En 1995, Sony publie l'intégralité de toutes les soirées, dans l'ordre chronologique, dans une présentation sonore très brute (en particulier sans effet de réverbération) ▶41. Les résultats sonores, de par les différences de durée et de mise en espace, sont extrêmement différents et modifient radicalement l'appréciation esthétique de l'œuvre. Mais de quelle œuvre s'agit-il donc ? Si l'on se remémore que Miles Davis est mort en 1991, soit entre la publication des deux éditions, on constate qu'il a vraisemblablement donné son accord à la publication de la première, mais pas à celle de la seconde. Teo Macero, qui n'a pas participé à la publication de l'intégrale, crie à la trahison de l'œuvre de Miles Davis qui, dit-il, intégrait à part entière le montage dans sa démarche créatrice ▶42. Pourtant, la seconde édition est plus proche de la réalité de la performance, puisqu'elle est moins montée et moins travaillée phoniquement. C'est la question des acteurs qui se pose ici. Teo Macero se considère, au même titre que les musiciens membres de l'orchestre, comme partie prenante du processus artistique, et non comme un ingénieur cantonné à une intervention strictement technique ▶43. Dans le cas précédent des enregistrements en studio

▶40 ***Panthalassa: The Music of Miles Davis 1969-1974***, **Columbia, 1997.**

▶41 ***The Complete Live at the Plugged Nickel 1965***, **Sony.**

▶42 **Communication personnelle, mai 1996.**

▶43 **On pense ici au précédent célèbre du producteur George Martin considéré comme le « cinquième Beatle ».**

ne un avis), la question s'est posée de publier l'intégralité de ces séances gistrement, tâche aujourd'hui largement accomplie. Quel est alors l'objet yse adéquat ? On peut pencher pour la musique montée telle qu'elle a été à l'époque sous la signature et avec l'accord de Miles Davis. Les bandes de ralité des séances documentent alors la performance, considérée seulement une phase préparatoire, au même titre qu'un bloc de glaise déjà travaillé, ne peut que deviner la forme de la sculpture définitive à venir. Ces bandes nt servir à l'analyse comme documents complémentaires permettant de er. Mais la question reste toutefois ouverte. C'est celle des phases de Gérard e et de l'objet considéré comme définitif.

r cette même période de Miles Davis – et apparemment à partir des bandes les (c'est-à-dire les enregistrements bruts des séances d'enregistrement) –, lucteur Bill Laswell a réalisé en 1997 (soit après la mort du trompettiste) de aux masters différemment montés et au traitement sonore différent ▶40. On ralement estimé, lors de cette publication, qu'il s'agissait d'une œuvre de Bill ll, ou de sa vision propre de l'œuvre de Miles Davis, mais pas d'une nouvelle de ce dernier. Il est à peu près avéré que Miles Davis n'est pas intervenu dans ail semblable opéré à l'époque par Teo Macero, mais il est bien évident qu'il endu une fois achevé et qu'il a donné son imprimatur, ce qu'il n'a pu faire elui de Bill Laswell. C'est sans doute cette différence qui permet, dans le r cas, d'attribuer l'œuvre à Miles Davis, et non dans le second.

tre exemple : en décembre 1965, Miles Davis joue plusieurs soirées en public on quintette dans un club de Chicago, le Plugged Nickel. L'intégralité de ces tions est enregistrée par Columbia, la maison de disques d'alors de Miles Bien des années plus tard (1987), cette même firme publie sous le titre *' at the Plugged Nickel* un disque compact d'une durée de 57:13, comprenant traits de différentes soirées, montés et préparés pour l'enregistrement (avec ment un espace sonore totalement modifié par l'usage d'une réverbération arti-) par Teo Macero. En 1995, Sony publie l'intégralité de toutes les soirées, dans chronologique, dans une présentation sonore très brute (en particulier sans réverbération) ▶41. Les résultats sonores, de par les différences de durée et en espace, sont extrêmement différents et modifient radicalement l'appréciation que de l'œuvre. Mais de quelle œuvre s'agit-il donc ? Si l'on se remémore que Davis est mort en 1991, soit entre la publication des deux éditions, on constate vraisemblablement donné son accord à la publication de la première, mais celle de la seconde. Teo Macero, qui n'a pas participé à la publication de ale, crie à la trahison de l'œuvre de Miles Davis qui, dit-il, intégrait à part le montage dans sa démarche créatrice ▶42. Pourtant, la seconde édition est oche de la réalité de la performance, puisqu'elle est moins montée et moins ée phoniquement. C'est la question des acteurs qui se pose ici. Teo Macero idère, au même titre que les musiciens membres de l'orchestre, comme partie te du processus artistique, et non comme un ingénieur cantonné à une inter- strictement technique ▶43. Dans le cas précédent des enregistrements en studio

du début des années 1970, la proclamation est d'autant plus légitime que Miles Davis revendiquait cette façon de travailler, en assumait la responsabilité artistique ainsi que la confiance accordée à Teo Macero au même titre qu'à ses *sidemen*. Pour ce qui concerne l'enregistrement en public de 1965, tout est plus discutable : il s'agit d'une performance publique, laquelle n'était pas forcément destinée à être publiée, partiellement ou a fortiori dans son intégralité (il a même été prétendu que les musiciens n'étaient pas informés de son enregistrement). Et Miles Davis était mort au moment de la seconde publication. Pour toutes ses raisons, la question ne se limite pas seulement au rôle du producteur et au travail d'élaboration du master. Il s'agit plutôt d'un document sur la façon dont le trompettiste jouait à ce moment en public. Il nous sert à compléter le tableau de son œuvre entier et probablement à mieux le comprendre, mais l'intention artistique n'est évidemment pas la même entre un enregistrement en studio destiné à produire un enregistrement immédiatement publiable, et l'enregistrement d'une performance (qui plus est en club où les enjeux sont différents par rapport à la salle de concert). Les deux situations, sans doute, produisent des œuvres, légitimement intégrables en tant que telles à l'œuvre entier, mais elle ne peuvent pas être considérées identiquement.

Ces questions ne sont pas apparues avec le jazz, mais concernent toutes les pratiques à plusieurs phases et même parfois les autres. Quand on publie les esquisses d'un peintre, doit-on les considérer comme des œuvres à part entière, même si l'on est certain que l'artiste les concevait uniquement comme une étape provisoire vers l'accomplissement d'une œuvre forcément distincte, et dont ce travail préparatoire, *de facto*, ne faisait pas partie ? *Les Demoiselles d'Avignon* sont bien une œuvre de Picasso, signée de la main de l'artiste. Les esquisses de ce tableau sont de lui également, mais peuvent-elles accéder au statut d'œuvre ? Cela n'empêche pas de les intégrer à l'œuvre entier du peintre et éventuellement de les présenter au public dans des expositions. Du point de vue de l'analyse, les esquisses peuvent venir éclairer l'étude du tableau, mais c'est ce dernier qui représente à lui seul l'œuvre intitulée *Les Demoiselles d'Avignon*. Est-il légitime d'analyser les esquisses comme des œuvres ▶44 ? Ce sont là des problèmes que la génétique des œuvres se donne pour tâche d'étudier et qu'on ne peut évidemment résumer ici. Libre en tout cas à l'analyste d'adopter un point de vue ou un autre, mais on peut être en droit d'attendre de sa part une prise de position explicite sur sa définition des limites de l'œuvre et de son identité.

L'exemple de *Cookin' at the Plugged Nickel* montre que les choses sont ici plus compliquées. On pourrait certes estimer que l'intégralité de l'enregistrement est une étape préparatoire à l'œuvre définitive constituée *in fine* et seulement par le concentré qu'en a extrait Teo Macero avec l'accord de Miles Davis pour la première édition. Mais d'une part, l'intégrale englobe tous les morceaux de l'édition montée, sans toutefois le montage lui-même (on aurait pu adjoindre à cette intégrale le premier disque compact de 1987). D'autre part, elle est la transcription d'une musique jouée devant un public. Cette musique était donc bien conçue déjà comme une œuvre, ce qui n'aurait pas été le cas par exemple s'il s'était agi d'une simple répétition

▶44 Il est intéressant de noter que certains producteurs de jazz avaient anticipé le problème, comme en témoigne cette position du responsable dans les années 1950 du label Prestige, Bob Weinstock, telle que la rapporte et la commente Lewis Porter : « Weinstock ne croyait pas [...] dans la nécessité de conserver des *alternate takes* si elles étaient moins bonnes : "Ce n'était pas convenable envers les musiciens... On ne faisait pas tout en une seule prise, dans tous les cas. Mais s'ils disaient : 'On en fait une autre', [l'ingénieur du son] Rudy [Van Gelder] répondait 'Une minute !' et il effaçait la prise." Il réutilisait la même bande. Ils ne gardaient que très peu d'*alternates*, seulement quand il était évident que les deux avaient de la valeur ou, inversement, qu'aucune des deux n'était parfaite. Weinstock soutient que ce n'était pas une question d'économie de bande. "Pour moi, c'était une question d'éthique. Je ne voulais pas laisser traîner de mauvaises prises." » (Porter 2007, p. 122).

d'orchestre. Réussie ou non selon son auteur, c'est une autre question qui nous fait revenir au point précédent, celui de la maîtrise de l'œuvre par son géniteur : Miles Davis considérait peut-être que la musique produite au cours de ces soirées n'était pas d'une qualité suffisante pour être incluse dans son œuvre complète, ou tout au moins qu'elle devait être montée, c'est-à-dire que sa fabrication n'était pas achevée. Il n'en reste pas moins qu'elle fut conçue avec toutes les composantes d'une œuvre définitive, en particulier la volonté de l'auteur (des auteurs si l'on tient également compte des autres membres du quintette) qui, selon toute vraisemblance, cherchaient leur meilleur niveau d'expression, contrairement par exemple à certaines prises de studio, où l'on sait qu'on est en phase de déchiffrage, d'essai ou de mise en train.

Heureusement, ces cas d'hésitation sur la localisation précise de l'œuvre et son attribution restent marginaux. Dans l'immense majorité des cas, les œuvres sont identifiables sans grande difficulté. On voit bien dans toute cette discussion, que le fait de faire coïncider l'accession au statut d'œuvre avec celui de la publication d'un enregistrement est relativement admis. Le modèle est ici celui de la littérature. Tant que l'auteur n'a pas donné un bon à tirer, on considère que les documents subsistant relèvent de phases non définitives. Comme l'œuvre littéraire écrite, l'enregistrement mécanique comprend plusieurs phases qui peuvent subsister simultanément. Au produit de laquelle de ces phases faut-il attribuer le statut d'œuvre, et quelle place accorder à la décision de l'auteur lui-même ? Telles sont les difficiles questions qui déterminent celle, sur laquelle on tente de réfléchir, de l'identité de l'œuvre de jazz. On a vu qu'il est hasardeux d'y apporter une réponse tranchée, mais cela n'empêche en rien de poursuivre l'investigation.

5 Écouter, analyser : régime de l'œuvre de jazz

On a commenté le régime du jazz avec les outils mis à disposition par Gérard Genette. Il faut désormais y revenir pour compléter les premiers résultats obtenus. Avant d'engager la discussion qui va suivre, il convient de préciser un point de vocabulaire. On distinguera ici la *tradition* et le *régime* dont peut relever une même musique. La tradition orale n'est pas le régime d'oralité, de même que la tradition savante écrite n'est pas le régime d'écriture. Le régime considère des modes de fonctionnement et d'articulation au sein d'une pratique donnée de la musique. Au contraire de la tradition qui met l'accent sur une transmission, certaines filiations, un développement, en un mot une historicité qui, si elle est bien sûr à l'origine d'un régime, n'est pas prise en compte quand on considère celui-ci en tant que tel, indépendamment d'une histoire.

En outre, on retardera volontairement le moment d'expliciter la question de savoir à quelle tradition et à quel régime le jazz se rattache. Je me contenterai provisoirement d'indiquer sans plus de précision qu'il ne relève à mon sens ni de

d'orchestre. Réussie ou non selon son auteur, c'est une autre question qui nous fait revenir au point précédent, celui de la maîtrise de l'œuvre par son géniteur : Miles Davis considérait peut-être que la musique produite au cours de ces soirées n'était pas d'une qualité suffisante pour être incluse dans son œuvre complète, ou tout au moins qu'elle devait être montée, c'est-à-dire que sa fabrication n'était pas achevée. Il n'en reste pas moins qu'elle fut conçue avec toutes les composantes d'une œuvre définitive, en particulier la volonté de l'auteur (des auteurs si l'on tient également compte des autres membres du quintette) qui, selon toute vraisemblance, cherchaient leur meilleur niveau d'expression, contrairement par exemple à certaines prises de studio, où l'on sait qu'on est en phase de déchiffrage, d'essai ou de mise en train.

Heureusement, ces cas d'hésitation sur la localisation précise de l'œuvre et son attribution restent marginaux. Dans l'immense majorité des cas, les œuvres sont identifiables sans grande difficulté. On voit bien dans toute cette discussion, que le fait de faire coïncider l'accession au statut d'œuvre avec celui de la publication d'un enregistrement est relativement admis. Le modèle est ici celui de la littérature. Tant que l'auteur n'a pas donné un bon à tirer, on considère que les documents subsistant relèvent de phases non définitives. Comme l'œuvre littéraire écrite, l'enregistrement mécanique comprend plusieurs phases qui peuvent subsister simultanément. Au produit de laquelle de ces phases faut-il attribuer le statut d'œuvre, et quelle place accorder à la décision de l'auteur lui-même ? Telles sont les difficiles questions qui déterminent celle, sur laquelle on tente de réfléchir, de l'identité de l'œuvre de jazz. On a vu qu'il est hasardeux d'y apporter une réponse tranchée, mais cela n'empêche en rien de poursuivre l'investigation.

5 ÉCOUTER, ANALYSER : RÉGIME DE L'ŒUVRE DE JAZZ

On a commenté le régime du jazz avec les outils mis à disposition par Gérard Genette. Il faut désormais y revenir pour compléter les premiers résultats obtenus. Avant d'engager la discussion qui va suivre, il convient de préciser un point de vocabulaire. On distinguera ici la *tradition* et le *régime* dont peut relever une même musique. La tradition orale n'est pas le régime d'oralité, de même que la tradition savante écrite n'est pas le régime d'écriture. Le régime considère des modes de fonctionnement et d'articulation au sein d'une pratique donnée de la musique. Au contraire de la tradition qui met l'accent sur une transmission, certaines filiations, un développement, en un mot une historicité qui, si elle est bien sûr à l'origine d'un régime, n'est pas prise en compte quand on considère celui-ci en tant que tel, indépendamment d'une histoire.

En outre, on retardera volontairement le moment d'expliciter la question de savoir à quelle tradition et à quel régime le jazz se rattache. Je me contenterai provisoirement d'indiquer sans plus de précision qu'il ne relève à mon sens ni de

lon son auteur, c'est une autre question qui nous fait
lui de la maîtrise de l'œuvre par son géniteur : Miles
e la musique produite au cours de ces soirées n'était
ur être incluse dans son œuvre complète, ou tout au
ée, c'est-à-dire que sa fabrication n'était pas achevée.
fut conçue avec toutes les composantes d'une œuvre
onté de l'auteur (des auteurs si l'on tient également
quintette) qui, selon toute vraisemblance, cherchaient
ion, contrairement par exemple à certaines prises de
n phase de déchiffrage, d'essai ou de mise en train.

ésitation sur la localisation précise de l'œuvre et son
ans l'immense majorité des cas, les œuvres sont iden-
On voit bien dans toute cette discussion, que le fait
statut d'œuvre avec celui de la publication d'un enre-
mis. Le modèle est ici celui de la littérature. Tant que
à tirer, on considère que les documents subsistant
ves. Comme l'œuvre littéraire écrite, l'enregistrement
s phases qui peuvent subsister simultanément. Au
es faut-il attribuer le statut d'œuvre, et quelle place
ur lui-même ? Telles sont les difficiles questions qui
on tente de réfléchir, de l'identité de l'œuvre de jazz.
apporter une réponse tranchée, mais cela n'empêche
ation.

RÉGIME DE L'ŒUVRE DE JAZZ

du jazz avec les outils mis à disposition par Gérard
venir pour compléter les premiers résultats obtenus.
i va suivre, il convient de préciser un point de voca-
ion et le *régime* dont peut relever une même musique.
me d'oralité, de même que la tradition savante écrite
régime considère des modes de fonctionnement et
ue donnée de la musique. Au contraire de la tradition
sion, certaines filiations, un développement, en un
bien sûr à l'origine d'un régime, n'est pas prise en
ci en tant que tel, indépendamment d'une histoire.
tairement le moment d'expliciter la question de
el régime le jazz se rattache. Je me contenterai
lus de précision qu'il ne relève à mon sens ni de

la tradition savante ni de la tradition orale, ni d'un régime d'écriture ni d'un régime d'oralité, mais d'une tradition et d'un régime différents, dont on précisera les contours à la fin de cette partie.

5.1 Oralité - écriture

On peut donc repartir du point exprimé par Jean-Jacques Nattiez :

> « [...] il nous paraît nécessaire de distinguer entre le mode physique d'existence de l'œuvre musicale et son mode d'être. La question du mode physique d'existence nous est déjà familière : la dimension irréductible du musical, c'est bien le *sonore*, [...] et l'œuvre musicale *se manifeste*, dans sa réalité *matérielle*, sous forme d'ondes. » [45]

Si l'on admet cette distinction entre deux dimensions du musical, on peut toutefois souhaiter ne pas s'arrêter à ce constat, fût-il d'« irréductibilité » du sonore, qui est loin d'épuiser la question.

Dans le cadre de la tradition savante, la tentation s'exprime parfois de faire l'économie du sonore. Ce dont témoigne l'attitude tranchée d'un André Pirro telle que rapportée par Jacques Chailley :

> « "Je ne vais plus jamais au concert, me dit un jour mon maître et éminent prédécesseur à la Sorbonne, André Pirro. À quoi bon entendre de la musique ? Il suffit d'en lire". » [46]

Nicolas Meeùs exprime une idée proche, mais de façon moins abrupte :

> « À première réflexion, il semblerait que l'échange sémiotique ne s'effectue complètement qu'au moment où l'interprétation réalise une situation d'utilisation auditive. Mais c'est là, dans une certaine mesure, un point de vue d'illettré musical. Le lecteur musical compétent sait que l'échange musical peut se dispenser de toute réalisation sonore, et que le passage par le stade acoustique n'institue pas nécessairement un niveau plus élevé de la sémiose : la lecture peut fonder seule une situation d'utilisation satisfaisante. Sans entreprendre ici une discussion de la nature de "l'audition mentale", il faut noter que son rapport à l'audition réelle est pour le moins complexe et qu'on ne peut exclure totalement la possibilité d'un lien direct de la musique lue au signifié musical, comparable au lien qui rattache l'écriture idéographique au signifié linguistique. D'ailleurs, la lecture de la musique est souvent ressentie comme un complément nécessaire de l'audition : l'œuvre ne semble exercer tout son pouvoir qu'après qu'on ait pu prendre connaissance de sa partition. » [47]

Les deux « utilisations » de la musique, l'une par l'audition, l'autre par la lecture de la partition supposent un dualisme inhérent à la musique elle-même que Nicolas Meeùs expose ainsi :

> « Dans tous les cas, il faut admettre que la musique peut comporter deux faces : l'une d'origine orale, la plus spontanée et la plus aisément accessible ; l'autre d'origine écrite, plus intellectuelle et dont l'accès met en jeu des phénomènes cognitifs moins intuitifs. Parce qu'elles renvoient toutes deux à une même réalité musicale, il peut sembler arbitraire ou excessif de les distinguer l'une de l'autre ; cette distinction permet néanmoins d'élucider certains aspects difficiles de la sémiose musicale, elle éclaire le

[45] **Nattiez 1987, p. 97.**
[46] **Chailley 1985, p. 134.**
[47] **Meeùs 1991, p. 4.**

rôle de l'interprète comme interface entre l'écriture et l'oralité musicales et permet de préciser le rôle de l'analyste. » [48]

Il y aurait donc deux « faces » dans toute musique, l'une « d'origine orale », l'autre « d'origine écrite ». La première appellerait une réaction spontanée mobilisant l'affect, alors que la deuxième s'adresserait plutôt à l'intellect dans une posture relevant plus de l'analyse. La première se révèle dans une audition, sinon naïve, du moins plutôt sensitive. La seconde suppose de ne pas se contenter de l'audition, peut-être même de pouvoir s'en passer, pour se pencher sur la partition. C'est au fond une transposition au niveau de la réception des différences observées à celui de la production entre oralité et écriture. Le musicien oral produit l'œuvre dans une temporalité unique alors que l'« écrivain » de musique use du temps nécessaire pour écrire une partition dont la temporalité définitive ne se réalisera que lors de l'interprétation. Mais ce n'est là qu'une remarque connexe. Le danger serait précisément d'attribuer chaque face à un régime, d'oralité ou d'écriture. On y reviendra plus loin.

Si l'on accepte cette double présence – ce qu'on est prêt à faire – la question alors est celle des attitudes adéquates de réception, des « utilisations » justes. La première face appelle l'audition, la seconde l'analyse sur partition. Un problème est que ces deux utilisations, au-delà de réquisitions censément différentes chez le récepteur, affect ou intellect, supposent des temporalités différentes : l'audition, fût-elle répétée, se fait dans le temps réel de la performance, alors que l'analyse sur partition s'effectue dans un temps étalé ne correspondant plus à celui de la performance. Elles ne peuvent donc coexister [49]. Il faut, soit procéder aux deux utilisations successivement, soit choisir, c'est-à-dire privilégier l'une par rapport à l'autre. On a vu qu'André Pirro avait choisi. On peut même supposer que pour lui l'audition risque de parasiter l'analyse, en faisant écran à une appréhension claire et directe, idéale, de l'écriture – donc de l'œuvre ? – qu'autoriserait la lecture de la partition. Nicolas Meeùs est moins tranché, mais il plaide lui aussi pour la nécessité d'une analyse par la partition. Celle-ci n'exclut pas toutefois l'audition, mais elle apparaît comme son « complément nécessaire » pour une perception achevée, pour que l'œuvre « exerce tout son pouvoir » :

> « L'analyse musicale, comme l'écrit si bien J. Molino, "est de la musique continuée avec d'autres moyens". La lecture de la partition en constitue le lieu privilégié, et la perception de l'œuvre musicale ne peut être complète sans elle. La partition, en d'autres termes, constitue, dans notre musique occidentale en tout cas, un maillon essentiel et indispensable de la chaîne sémiotique. Sans lecture, sans notation, sans partition, la musique ne serait, selon l'expression de Gui d'Arezzo, qu'*ignotum cantus*. » [50]

L'auteur – il le rappelle tout au long de sa réflexion – raisonne en ayant en tête les musiques de régime écrit qui forment son objet d'étude privilégié. Mais ces réflexions, sous réserve de discussions plus approfondies, sont supposées s'appliquer à la musique « en général » qu'il s'agisse notamment de régime d'écriture ou de régime oral. Or ici le danger, à mon sens, est double. Le plus évident bien sûr serait de ne pas tenir compte de différences entre divers régimes. Mais un écueil plus grand encore serait d'attribuer chacune des faces à l'un des deux régimes courants.

[48] Meeùs 1991, p. 5.

[49] On peut bien sûr écouter la musique en suivant la partition, mais dans cette situation le temps du retour manque pour scruter en détail la partition.

[50] *Ibid.*, p. 6.

:riture et l'oralité musicales et permet de

sique, l'une « d'origine orale », l'autre éaction spontanée mobilisant l'affect, ellect dans une posture relevant plus ıdition, sinon naïve, du moins plutôt tenter de l'audition, peut-être même rtition. C'est au fond une transposition ervées à celui de la production entre vre dans une temporalité unique alors essaire pour écrire une partition dont s de l'interprétation. Mais ce n'est là récisément d'attribuer chaque face à dra plus loin.

ı'on est prêt à faire - la question alors les « utilisations » justes. La première ır partition. Un problème est que ces sément différentes chez le récepteur, lifférentes : l'audition, fût-elle répétée, ıs que l'analyse sur partition s'effectue lui de la performance. Elles ne peuvent leux utilisations successivement, soit à l'autre. On a vu qu'André Pirro avait audition risque de parasiter l'analyse, directe, idéale, de l'écriture – donc de lon. Nicolas Meeùs est moins tranché, nalyse par la partition. Celle-ci n'exclut ne son « complément nécessaire » pour xerce tout son pouvoir » :

ı J. Molino, "est de la musique continuée rtition en constitue le lieu privilégié, et la ètre complète sans elle. La partition, en ıque occidentale en tout cas, un maillon otique. Sans lecture, sans notation, sans xpression de Gui d'Arezzo, qu'*ignotum*

réflexion – raisonne en ayant en tête n objet d'étude privilégié. Mais ces rofondies, sont supposées s'appliquer ment de régime d'écriture ou de régime Le plus évident bien sûr serait de ne régimes. Mais un écueil plus grand un des deux régimes courants.

Envisageons tour à tour rapidement, sous cet angle des deux faces, les régimes d'oralité et d'écriture.

• Musique de régime oral

Pour ce qui concerne la première face, celle de l'oralité, il me semble qu'elle est présente, par définition, dans toute musique, dont la finalité, quels que soient les traditions et les régimes, est d'être entendue au cours d'une audition réelle. Dans la musique de régime oral, cette première face bien sûr, se donne d'emblée. Mais la seconde n'est pas absente pour autant. En effet, s'il n'y a pas ici d'écriture au sens d'une préconception de la musique *via* un support écrit, il y a pourtant (toujours pourrait-on ajouter) préconception – si l'on exclut le cas-limite (et à mon sens utopique) d'une improvisation absolue – dans le sens où existe toujours une part de préméditation qu'on peut faire relever d'un principe d'écriture considéré au sens large, en dehors d'un lien avec une graphie. Par ailleurs, fussent-ils accidentels (cas fort improbable), on décèlera toujours des répétitions, des retours, des symétries, des variances, des articulations, en un mot des structures, voire des formes. Lesquelles ne se percevront pas nécessairement de façon immédiate et appelleront un travail de retour sur la musique après une première audition. S'il s'agit d'une oralité pure, sans répétition à l'identique de la performance ni enregistrement, ce retour se trouvera exclu. Mais s'il est rendu possible grâce par exemple à l'enregistrement mécanique, rien n'empêchera de procéder à un travail d'analyse finalement de même nature que celui s'appliquant à une musique d'écriture. Certes ce retour ne se fera pas sur la partition des auteurs de la musique puisqu'elle n'existe pas. Il faudra donc forger un support : l'enregistrement lui-même ou une transcription graphique plus ou moins détaillée. Mais le principe de l'opération sera du même ordre : celui de l'analyse.

• Musique de régime écrit

C'est cette fois la deuxième face qui s'observe d'emblée, puisqu'elle est attestée par l'existence de la partition avant même son effectuation sonore par l'interprétation. Qu'en est-il de la première face, celle de l'oralité ? Est-elle absente ? Non bien sûr, et c'est bien le sens de la distinction établie par Nicolas Meeùs qui la pense en ayant d'abord à l'esprit les musiques de ce régime. L'œuvre peut bien être entièrement achevée au stade de la partition, elle appelle tout de même (et dans tous les cas, serait-on tenté de dire) une réalisation sonore par l'interprétation. La comparaison avec la littérature nous paraît ici quelque peu abusive (« on ne peut exclure totalement la possibilité d'un lien direct de la musique lue au signifié musical, comparable au lien qui rattache l'écriture idéographique au signifié linguistique », nous dit Meeùs). Le texte verbal littéraire (à l'exception peut-être du texte théâtral), n'a pas besoin d'être dit pour être appréhendé dans la globalité de sa signification. À la différence du texte de scène, il n'appelle pas une réalisation au cours d'une performance, d'une représentation, d'une interprétation. Et sa lecture à haute voix n'ajoute rien à la lecture muette. En ce sens, le texte littéraire est bien un art à une phase, contrairement

à ses équivalents théâtral ou musical. La « réalisation de la sémiose » a donc toutes les chances d'être complète au moment de la lecture, plus complète en tout cas que dans le cas du théâtre ou de la musique.

Il est en revanche moins aisé de concevoir l'existence de la face d'oralité au niveau de la production de musique écrite. Il est bien évident que le compositeur ne manie pas seulement des structures, mais qu'il imagine des sons et des durées qui sont au centre de sa préoccupation compositionnelle au même titre que les questions plus formelles. Mais il est clair que ces sons et ces durées n'ont pas à s'effectuer concrètement pour pouvoir être pensés et totalement intégrés à la composition et à son processus. On notera toutefois qu'on se place implicitement dans le cas de la composition à la table qui est censée constituer la situation de référence. Mais on sait aussi que de nombreux compositeurs utilisent l'instrument à un moment ou à un autre du processus. Rien n'interdit de supposer que dans ce cas, le compositeur peut avoir besoin de réaliser concrètement certains éléments (la durée par exemple) *via* une effectuation sonore, fût-elle partielle et à titre de stade préparatoire, d'esquisse. On peut aussi penser au cas observé où le compositeur improvise à l'instrument, stade préparatoire à partir duquel il extraira un matériau qu'il retraitera par un vrai travail de composition. Le passage, à tel ou tel stade du travail de composition, par une interprétation par le compositeur peut aussi lui servir de vérification. Aux XXe et XXIe siècles, l'audition n'est pas absente de la composition, en musique électro-acoustique par exemple. L'« oralité » au sens d'une effectuation sonore, si elle est évidente au niveau du produit, est loin d'être structurellement absente à celui de la production.

S'il est donc loisible d'accepter la coprésence des deux faces évoquées par Nicolas Meeùs, « dans toutes les musiques », par-delà leurs régimes respectifs, la discussion, à mon sens, ne s'arrête pas pour autant à ce point. Si je me replace dans la perspective herméneutique qui est la mienne – résumée sous la forme d'une interrogation sur la manière juste d'appréhender une musique en fonction de son régime, et des outils adéquats pour une telle appréhension – je vois au moins deux problèmes se présenter.

Le premier concerne ce qu'on appellera, faute de mieux, la dimension cathartique de l'audition ▶51. Si l'on se replace au niveau de la réception, puisque c'est celui qui est concerné par la problématique, il n'y pas de difficulté à admettre que la conception d'images mentales de sons ou de durées est techniquement possible (et compositionnellement viable), au même titre que pour des séries de hauteurs successives ou simultanées, ou pour des rythmes. Mais, me semble-t-il, une dimension ne pourra jamais être imaginée totalement, celle de la présence effective, sonore, de l'air en vibration qui, précisément, agit sur les sens mais aussi sur l'intellect : c'est parfois en écoutant que l'on comprend. On pourra rétorquer que c'est précisément la première face évoquée par Nicolas Meeùs, lequel ne nie pas son effectivité. Je veux simplement dire qu'une face ne peut être entièrement figurée par l'autre, ce que semblerait impliquer la radicalité de la position d'André Pirro. Cette posture, aboutissant

▶51 C'est peut-être le sens de la distinction que Paul Zumthor appelle de ses vœux entre vocalité et oralité (*cf.* p. 16-17).

à se passer d'un des modes de réception, en l'occurrence l'audition, me paraît difficilement tenable, quel que soit le régime concerné. Cela aboutirait, d'une part, à réduire pratiquement la réception à l'analyse, ce qui me semble impossible, et d'autre part à s'interdire des possibilités analytiques révélées seulement à l'audition. Et ce n'est pas une question de choix entre affect et intellect. Non seulement on peut comprendre en écoutant, mais je suis convaincu qu'on ne peut comprendre certaines choses qu'en écoutant [52]. De la même façon que l'on peut ressentir en lisant une partition et que, bien sûr, on écoute mieux – différemment en tout cas – quand on a analysé (contrairement à l'idée simpliste de la « fraîcheur » de l'écoute naïve, l'analyse, de son côté, étant supposée déflorer le mystère et par là détruire la poésie, désenchanter). C'est peut-être ici tout simplement l'idée d'une coupure franche entre affect et intellect qui montre ses limites. On conclura provisoirement ce point en posant que, si l'on peut rejoindre Nicolas Meeùs quand il affirme que « la perception de l'œuvre musicale ne peut être complète sans [la lecture de la partition] », cette même perception ne le sera pas plus sans l'audition.

Le deuxième problème concerne spécifiquement le son. Ici se manifeste une différence entre les traditions et les régimes. Une certaine tradition de l'analyse savante a tendance à minimiser l'importance de ce paramètre par rapport aux autres, éventuellement en le réduisant au timbre ou à l'orchestration. Il me semble que, même dans le régime d'écriture, il y a un danger à minimiser cet aspect. Une partition monodique ne sonnera pas de la même façon si elle est interprétée à la voix, au violon, à la flûte, à la clarinette ou à la guitare électrique saturée. Une symphonie sonnera différemment si elle est jouée par l'effectif complet ou dans une réduction pour deux pianos conservant l'intégralité des notes et des rythmes. Il ne s'agit pas seulement de modalités différentes d'exécution d'une partition, mais de musiques chaque fois, en soi, différentes. Mais le propos n'est pas ici d'entrer dans cette discussion sur un aspect du régime d'écriture. La chose à mes yeux avérée est que cette moindre importance accordée au son est absolument inconcevable dans d'autres régimes que celui d'écriture, par exemple celui dont relèvent les musiques pop-rock. Olivier Julien l'a montré par un exemple judicieusement choisi, celui d'une chanson des BEATLES.

> « En 1964, les Beatles enregistrèrent *You Can't Do That*, une chanson originale dont le thème principal est entièrement construit sur une grille de blues de douze mesures des plus traditionnelles [...] l'échelle qui se dégage de la mélodie correspondante étant tout aussi caractéristique, un lecteur découvrant cette chanson par l'intermédiaire d'une réduction n'aura aucun moyen de la situer, sur un plan chronologique ou esthétique, dans l'histoire des musiques "populaires" du XXe siècle. Une transcription plus complète et l'ajout du texte sous la ligne mélodique lui permettront probablement d'affirmer qu'elle n'a pas été écrite par des musiciens noirs-américains, mais certainement pas que ses auteurs se nomment John Lennon et Paul McCartney. En revanche, l'auditeur de rock "moyen" confronté pour la première fois au phonogramme correspondant sur [l'album] "A Hard Day's Night" n'aura aucune difficulté à identifier les Beatles avant même d'avoir entendu la voix de John Lennon entamer la phrase "*I've got something to say that might cause you pain*". » [53]

[52] Les très longues improvisations de John Coltrane par exemple.

[53] Julien 1998, p. 20.

équivalents théâtral ou musical. La « réalisation de la sémiose » a donc toutes
ances d'être complète au moment de la lecture, plus complète en tout cas que
e cas du théâtre ou de la musique.

st en revanche moins aisé de concevoir l'existence de la face d'oralité au niveau
production de musique écrite. Il est bien évident que le compositeur ne manie
ulement des structures, mais qu'il imagine des sons et des durées qui sont au
de sa préoccupation compositionnelle au même titre que les questions plus
lles. Mais il est clair que ces sons et ces durées n'ont pas à s'effectuer
ètement pour pouvoir être pensés et totalement intégrés à la composition et à
rocessus. On notera toutefois qu'on se place implicitement dans le cas de la
sition à la table qui est censée constituer la situation de référence. Mais on
ussi que de nombreux compositeurs utilisent l'instrument à un moment ou à
tre du processus. Rien n'interdit de supposer que dans ce cas, le compositeur
voir besoin de réaliser concrètement certains éléments (la durée par exemple)
e effectuation sonore, fût-elle partielle et à titre de stade préparatoire, d'esquisse.
ut aussi penser au cas observé où le compositeur improvise à l'instrument,
préparatoire à partir duquel il extraira un matériau qu'il retraitera par un vrai
l de composition. Le passage, à tel ou tel stade du travail de composition, par
terprétation par le compositeur peut aussi lui servir de vérification. Aux XXe
e siècles, l'audition n'est pas absente de la composition, en musique électro-
tique par exemple. L'« oralité » au sens d'une effectuation sonore, si elle est
nte au niveau du produit, est loin d'être structurellement absente à celui de la
ction.

l est donc loisible d'accepter la coprésence des deux faces évoquées par Nicolas
, « dans toutes les musiques », par-delà leurs régimes respectifs, la discussion,
sens, ne s'arrête pas pour autant à ce point. Si je me replace dans la perspective
neutique qui est la mienne – résumée sous la forme d'une interrogation sur
nière juste d'appréhender une musique en fonction de son régime, et des outils
ats pour une telle appréhension – je vois au moins deux problèmes se présenter.

premier concerne ce qu'on appellera, faute de mieux, la dimension cathar-
le l'audition ▶51. Si l'on se replace au niveau de la réception, puisque c'est celui
t concerné par la problématique, il n'y pas de difficulté à admettre que la
ption d'images mentales de sons ou de durées est techniquement possible (et
sitionnellement viable), au même titre que pour des séries de hauteurs
sives ou simultanées, ou pour des rythmes. Mais, me semble-t-il, une dimension
urra jamais être imaginée totalement, celle de la présence effective, sonore, de
n vibration qui, précisément, agit sur les sens mais aussi sur l'intellect : c'est
s en écoutant que l'on comprend. On pourra rétorquer que c'est précisément
nière face évoquée par Nicolas Meeùs, lequel ne nie pas son effectivité. Je veux
ement dire qu'une face ne peut être entièrement figurée par l'autre, ce que
rait impliquer la radicalité de la position d'André Pirro. Cette posture, aboutissant

à se passer d'un des modes de réception, en l'occurrence l'audition, me paraît difficilement tenable, quel que soit le régime concerné. Cela aboutirait, d'une part, à réduire pratiquement la réception à l'analyse, ce qui me semble impossible, et d'autre part à s'interdire des possibilités analytiques révélées seulement à l'audition. Et ce n'est pas une question de choix entre affect et intellect. Non seulement on peut comprendre en écoutant, mais je suis convaincu qu'on ne peut comprendre certaines choses qu'en écoutant ▶52. De la même façon que l'on peut ressentir en lisant une partition et que, bien sûr, on écoute mieux – différemment en tout cas – quand on a analysé (contrairement à l'idée simpliste de la « fraîcheur » de l'écoute naïve, l'analyse, de son côté, étant supposée déflorer le mystère et par là détruire la poésie, désenchanter). C'est peut-être ici tout simplement l'idée d'une coupure franche entre affect et intellect qui montre ses limites. On conclura provisoirement ce point en posant que, si l'on peut rejoindre Nicolas Meeùs quand il affirme que « la perception de l'œuvre musicale ne peut être complète sans [la lecture de la partition] », cette même perception ne le sera pas plus sans l'audition.

Le deuxième problème concerne spécifiquement le son. Ici se manifeste une différence entre les traditions et les régimes. Une certaine tradition de l'analyse savante a tendance à minimiser l'importance de ce paramètre par rapport aux autres, éventuellement en le réduisant au timbre ou à l'orchestration. Il me semble que, même dans le régime d'écriture, il y a un danger à minimiser cet aspect. Une partition monodique ne sonnera pas de la même façon si elle est interprétée à la voix, au violon, à la flûte, à la clarinette ou à la guitare électrique saturée. Une symphonie sonnera différemment si elle est jouée par l'effectif complet ou dans une réduction pour deux pianos conservant l'intégralité des notes et des rythmes. Il ne s'agit pas seulement de modalités différentes d'exécution d'une partition, mais de musiques chaque fois, en soi, différentes. Mais le propos n'est pas ici d'entrer dans cette discussion sur un aspect du régime d'écriture. La chose à mes yeux avérée est que cette moindre importance accordée au son est absolument inconcevable dans d'autres régimes que celui d'écriture, par exemple celui dont relèvent les musiques pop-rock. Olivier Julien l'a montré par un exemple judicieusement choisi, celui d'une chanson des Beatles.

> « En 1964, les Beatles enregistrèrent *You Can't Do That*, une chanson originale dont le thème principal est entièrement construit sur une grille de blues de douze mesures des plus traditionnelles [...] l'échelle qui se dégage de la mélodie correspondante étant tout aussi caractéristique, un lecteur découvrant cette chanson par l'intermédiaire d'une réduction n'aura aucun moyen de la situer, sur un plan chronologique ou esthétique, dans l'histoire des musiques "populaires" du XXe siècle. Une transcription plus complète et l'ajout du texte sous la ligne mélodique lui permettront probablement d'affirmer qu'elle n'a pas été écrite par des musiciens noirs-américains, mais certainement pas que ses auteurs se nomment John Lennon et Paul McCartney. En revanche, l'auditeur de rock "moyen" confronté pour la première fois au phonogramme correspondant sur [l'album] "A Hard Day's Night" n'aura aucune difficulté à identifier les Beatles avant même d'avoir entendu la voix de John Lennon entamer la phrase *"I've got something to say that might cause you pain"*. » ▶53

▶52 Les très longues improvisations de John Coltrane par exemple.

▶53 Julien 1998, p. 20.

Cet exemple me paraît tout à fait éclairant. Seul le recours au son permet, non seulement d'identifier les auteurs et les performeurs, mais aussi l'affiliation à une musique, ici le rock plutôt que le blues. Comment alors pouvoir imaginer extraire ce paramètre du champ d'analyse ? Le point central est ici que l'audition concrète (que ce soit *via* l'enregistrement sonore ne change rien) ne permet pas seulement l'appréhension de la « face » d'oralité dont parle Nicolas Meeùs, mais constitue aussi le seul mode d'accès à certains paramètres indispensables à l'analyse. On est obligé de dépasser le clivage selon lequel une audition réelle suscite une approche spontanée, permettant d'accéder aux aspects affectifs de l'œuvre, à quoi doit s'ajouter le « complément indispensable » de l'analyse sur document pour accéder aux éléments plus formels qui ne s'entendent pas directement, ce qui ne peut se faire que par l'analyse. Le moment de l'audition est au contraire déjà un moment de l'analyse, même s'il peut être complété par une étude sur document. Mais celle-ci ne peut en aucun cas se suffire à elle-même et faire l'économie de l'audition puisqu'elle risque de manquer certains éléments auxquels on n'accède que par ce moyen. C'est particulièrement vrai pour le son. On retiendra bien volontiers la définition qu'a donnée Olivier Julien de ce paramètre. Elle a été énoncée en pensant au rock, mais il n'est pas inconcevable qu'on puisse l'appliquer à d'autres musiques ▶54:

> « [...] La définition d'un *son* implique de nombreuses références aux techniques d'arrangement et de production. Plus exactement : le *son* est l'ensemble des techniques d'arrangement et de production dont la récurrence rend la musique d'un groupe ou d'un artiste identifiable. » ▶55

Il va cependant de soi que cette définition s'applique prioritairement à des musiques relevant de régimes qui ne sont pas celui d'écriture. Qu'en est-il maintenant des attitudes analytiques pour ces musiques ? J'incline à penser que le problème se pose dans des termes semblables mais que certaines modalités sont différentes. On a vu qu'il n'y avait pas lieu d'indexer la coprésence des deux faces, d'oralité et d'écriture, à un régime ou à l'autre mais qu'elle pouvait certainement se rencontrer dans toute musique, ce qui conséquemment appelle les deux types d'utilisation, auditive et analytique, les postures d'une situation à l'autre ne paraissant pas alors fondamentalement différentes. On écoute, me semble-t-il, une musique de régime non écrit de la même façon que celle de régime écrit (et d'ailleurs est-on obligé de savoir auquel on a affaire ?). De la même façon, si l'on veut aller plus loin dans la compréhension d'une musique non écrite, donc dans la complétude de sa perception, il convient d'y revenir autrement que par une simple audition répétée, c'est-à-dire d'adopter une attitude analytique. La condition, comme on l'a dit, est que ce retour soit rendu possible par une répétabilité de la performance (réelle ou *via* l'enregistrement). Et ici bien sûr apparaît le problème du support, nécessairement différent. La partition prescriptive n'existant pas (ou de façon très exceptionnelle), il faut créer un support de façon adaptée. Il s'agira peut-être de l'enregistrement lui-même s'il existe, mais aussi très vraisemblablement d'un document graphique qu'on nommera « transcription » ▶56 plutôt que « partition », utilisant tel ou tel code de représentation des sons en fonction de la nature de la musique et des objectifs de

▶54 La difficulté étant ici à mon sens de ne pas l'étendre de telle façon à la confondre avec celle de style.

▶55 Julien 1998, p. 27.

▶56 Les musiciens de jazz francophones parlent le plus souvent de « relevé ».

Cet exemple me paraît tout à fait éclairant. Seul le recours au son permet, non
lement d'identifier les auteurs et les performeurs, mais aussi l'affiliation à une
sique, ici le rock plutôt que le blues. Comment alors pouvoir imaginer extraire
paramètre du champ d'analyse ? Le point central est ici que l'audition concrète
e ce soit *via* l'enregistrement sonore ne change rien) ne permet pas seulement
préhension de la « face » d'oralité dont parle Nicolas Meeùs, mais constitue
si le seul mode d'accès à certains paramètres indispensables à l'analyse. On est
gé de dépasser le clivage selon lequel une audition réelle suscite une approche
ntanée, permettant d'accéder aux aspects affectifs de l'œuvre, à quoi doit s'ajouter
complément indispensable » de l'analyse sur document pour accéder aux
nents plus formels qui ne s'entendent pas directement, ce qui ne peut se faire
par l'analyse. Le moment de l'audition est au contraire déjà un moment de
alyse, même s'il peut être complété par une étude sur document. Mais celle-ci
eut en aucun cas se suffire à elle-même et faire l'économie de l'audition puisqu'elle
e de manquer certains éléments auxquels on n'accède que par ce moyen. C'est
culièrement vrai pour le son. On retiendra bien volontiers la définition qu'a
née Olivier Julien de ce paramètre. Elle a été énoncée en pensant au rock, mais
st pas inconcevable qu'on puisse l'appliquer à d'autres musiques [54] :

> « [...] La définition d'un *son* implique de nombreuses références aux techniques d'arrangement et de production. Plus exactement : le *son* est l'ensemble des techniques d'arrangement et de production dont la récurrence rend la musique d'un groupe ou d'un artiste identifiable. » [55]

va cependant de soi que cette définition s'applique prioritairement à des
ques relevant de régimes qui ne sont pas celui d'écriture. Qu'en est-il maintenant
ttitudes analytiques pour ces musiques ? J'incline à penser que le problème se
dans des termes semblables mais que certaines modalités sont différentes. On
qu'il n'y avait pas lieu d'indexer la coprésence des deux faces, d'oralité et
ture, à un régime ou à l'autre mais qu'elle pouvait certainement se rencontrer
toute musique, ce qui conséquemment appelle les deux types d'utilisation,
ve et analytique, les postures d'une situation à l'autre ne paraissant pas alors
mentalement différentes. On écoute, me semble-t-il, une musique de régime
crit de la même façon que celle de régime écrit (et d'ailleurs est-on obligé de
auquel on a affaire ?). De la même façon, si l'on veut aller plus loin dans la
éhension d'une musique non écrite, donc dans la complétude de sa perception,
ient d'y revenir autrement que par une simple audition répétée, c'est-à-dire
ter une attitude analytique. La condition, comme on l'a dit, est que ce retour
ndu possible par une répétabilité de la performance (réelle ou *via*
istrement). Et ici bien sûr apparaît le problème du support, nécessairement
nt. La partition prescriptive n'existant pas (ou de façon très exceptionnelle),
créer un support de façon adaptée. Il s'agira peut-être de l'enregistrement lui-
s'il existe, mais aussi très vraisemblablement d'un document graphique qu'on
era « transcription » [56] plutôt que « partition », utilisant tel ou tel code de
ntation des sons en fonction de la nature de la musique et des objectifs de

l'analyse. En somme, d'un régime à l'autre, les modalités seraient autres et s'exprimeraient à travers la nature distincte du support de l'analyse, mais le geste, lui, ne paraît pas d'une nature différente.

5.2 Régime phonographique

Le dernier point, pour en revenir enfin au jazz, est capital. De quel régime relève le jazz ? Oralité ou écriture ? Ni de l'un ni de l'autre. On penchera pour un régime différent, intermédiaire d'une certaine façon, qu'Olivier Julien, qualifie de « phonographique » [57]. Ce régime se caractériserait sommairement par le fait qu'il ne connaît pas la partition comme support de l'œuvre et première phase de sa réalisation. Mais il est différent d'une oralité « pure » en cela que l'enregistrement produit une trace fixée et (en principe) invariable, exprimant l'intention des auteurs, autorisant la répétabilité et par là le retour sur l'œuvre, ouvrant la possibilité de sa conservation, de sa transmission et de son analyse.

Dans un livre paru en 2008, Olivier Julien retrace l'histoire du régime phonographique appliqué aux musiques populaires du XXe siècle. On y lit notamment :

> « [...] Alors que les musiciens populaires commençaient à compter sur la phonographie pour préserver leurs chansons et les diffuser au-delà des limites géographiques, sociales, culturelles et même chronologiques qu'il aurait pu paraître impossible de franchir quelques décennies plus tôt, la musique populaire entrait dans l'ère de la transmission phonographique. Plus encore, il apparaît que le centrage d'une culture musicale sur un médium est destiné à avoir une influence profonde sur la nature de ce que Jean-Jacques Nattiez appelle "l'acte créatif" (ou l'ainsi nommée "impulsion créative de l'individu ou du groupe" dans la définition de la musique folklorique donnée par l'International Folk Council en 1954). » [58]

Olivier Julien décrit les trois étapes d'élection du régime. Dans la première, l'un de ceux que l'on a pu identifier – oralité, écriture ou phonographie – s'impose comme adapté à la pratique de la musique concernée. Il devient alors le vecteur de la transmission (deuxième étape) avant, de façon peut-être non nécessaire mais très probable, d'influencer en retour la pratique (troisième étape). Concernant le rock, l'auteur précise :

> « [...] L'attention portée par le rock'n'roll au son ne fut pas seulement la conséquence de la synthèse qu'il a opérée entre des traditions musicales, façonnée par des décennies de transmission phonographique : ce fut également le résultat de son apparition à un moment où l'évolution de la technologie d'enregistrement la rendait apte à devenir plus qu'un moyen de préserver, de diffuser et de transmettre la musique. » [59]

La chronologie du jazz est bien sûr différente. C'est de la technologie d'enregistrement mécanique elle-même que le jazz est contemporain. Leurs gestations sont même étonnamment parallèles dans le temps. On peut simplement observer que le jazz est arrivé légèrement avant et qu'il a dû attendre quelques minutes. Mais ce décalage est dû à des conditions économiques (la volonté de producteurs d'enregistrer

[57] C'est en réalité une tradition que cet auteur qualifie de « phonographique » car il n'établit pas, comme je le fais, de distinction entre tradition et régime.

[58] Julien 2008, p. 148.

[59] *Ibid.*, p. 152.

le jazz naissant) que l'on doit, en tout état de cause, considérer comme partie prenante du processus d'enregistrement, plus qu'à la seule technologie, laquelle était au point avant la naissance du jazz. Du jour (début des années 1920) où l'enregistrement mécanique s'était imposé sans ambiguïté comme le support privilégié de l'œuvre de jazz, de sa diffusion et de la transmission de la musique, il était clair aussi qu'il l'influencerait en retour.

Il importe toutefois d'indiquer une différence avec la musique pop-rock. Olivier Julien nous dit encore :

> « Que ce soit les Beatles, les Beach Boys, Phil Spector ou Frank Zappa qui aient les premiers indiqué cette direction n'a pas vraiment d'importance ici. Ce qui compte est que, à travers le travail de ces artistes visionnaires, la détermination de la musique populaire par le médium phonographique franchit un pas décisif vers le milieu des années 1960. Vers 1966-67, la musique n'était plus façonnée avec l'idée de la mettre sur disque : elle était créée pour le disque. En d'autres termes, elle avait atteint un point de son évolution où la détermination de son processus créatif par la phonographie était à la veille d'induire la séparation décisive et permanente de l'enregistrement et de la performance. » ▶60

Il est évident que les choses, pour le jazz, ne sont pas advenues de la même façon. Sur le plan de la chronologie, un certain parallélisme peut toutefois s'observer. Dès les débuts, certains musiciens de jazz (Jelly Roll Morton surtout) façonnent leur musique en fonction de l'enregistrement. Un même « pas décisif » s'opère plus tard, vers la fin des années 1960 : la tentation de concevoir et de déterminer la musique en fonction des nouvelles possibilités offertes par le studio s'exerce alors chez les musiciens de jazz, très vraisemblablement sous l'influence des artistes cités ici (auxquels il faudrait sans doute ajouter Jimi Hendrix, dont la musique a touché nombre de musiciens de jazz). On a déjà évoqué les séances d'enregistrement de Miles Davis. à partir de la fin des années 1970. Il n'est donc pas étonnant que cette tentation se soit manifestée surtout chez les musiciens issus de l'orbite du trompettiste, ceux qui devaient assurer les fondations de ce qu'on a appelé ensuite le jazz-rock ou jazz fusion. Mais la comparaison s'arrête sans doute ici. Josef Zawinul a répété à plusieurs reprises que, si WEATHER REPORT utilisait massivement les possibilités offertes par le studio, il était important pour le groupe que la forme définitive de la musique ainsi enregistrée reste, pour l'essentiel, jouable en direct. Et surtout, cet attrait pour le studio n'a connu qu'une postérité relative. On peut dire que le jazz, même depuis cette époque, utilise majoritairement le studio comme un instrument de transcription de la musique, laquelle est toujours conçue en amont. Les opérations de studio restent le plus souvent confinées à l'embellissement de la présentation phonographique plutôt qu'à la détermination de la musique elle-même. En revanche, il est évident que les musiciens ont toujours intégré à la conception de la musique l'élément de la durée, imposé par le médium, surtout à l'époque du 78 tours et de ses trois ou quatre minutes obligées.

Des trois étapes décrites par Olivier Julien, – imposition du support le mieux adapté, transmission, action en retour – on peut ainsi estimer que le jazz s'est pour

▶60 **Julien 2008, p. 160.**

z naissant) que l'on doit, en tout état de cause, considérer comme partie nte du processus d'enregistrement, plus qu'à la seule technologie, laquelle au point avant la naissance du jazz. Du jour (début des années 1920) où gistrement mécanique s'était imposé sans ambiguïté comme le support privilégié euvre de jazz, de sa diffusion et de la transmission de la musique, il était clair qu'il l'influencerait en retour.

importe toutefois d'indiquer une différence avec la musique pop-rock. Olivier nous dit encore :

« Que ce soit les Beatles, les Beach Boys, Phil Spector ou Frank Zappa qui aient les premiers indiqué cette direction n'a pas vraiment d'importance ici. Ce qui compte est que, à travers le travail de ces artistes visionnaires, la détermination de la musique populaire par le médium phonographique franchit un pas décisif vers le milieu des années 1960. Vers 1966-67, la musique n'était plus façonnée avec l'idée de la mettre sur disque : elle était créée pour le disque. En d'autres termes, elle avait atteint un point de son évolution où la détermination de son processus créatif par la phonographie était à la veille d'induire la séparation décisive et permanente de l'enregistrement et de la performance. » ▶60

est évident que les choses, pour le jazz, ne sont pas advenues de la même façon. plan de la chronologie, un certain parallélisme peut toutefois s'observer. Dès ébuts, certains musiciens de jazz (Jelly Roll Morton surtout) façonnent leur que en fonction de l'enregistrement. Un même « pas décisif » s'opère plus tard, la fin des années 1960 : la tentation de concevoir et de déterminer la musique nction des nouvelles possibilités offertes par le studio s'exerce alors chez les ciens de jazz, très vraisemblablement sous l'influence des artistes cités ici (aux- il faudrait sans doute ajouter Jimi Hendrix, dont la musique a touché nombre usiciens de jazz). On a déjà évoqué les séances d'enregistrement de Miles s. à partir de la fin des années 1970. Il n'est donc pas étonnant que cette ten- n se soit manifestée surtout chez les musiciens issus de l'orbite du trompettis- eux qui devaient assurer les fondations de ce qu'on a appelé ensuite le jazz- ou jazz fusion. Mais la comparaison s'arrête sans doute ici. Josef Zawinul a répété sieurs reprises que, si Weather Report utilisait massivement les possibilités offertes studio, il était important pour le groupe que la forme définitive de la musique enregistrée reste, pour l'essentiel, jouable en direct. Et surtout, cet attrait pour udio n'a connu qu'une postérité relative. On peut dire que le jazz, même depuis époque, utilise majoritairement le studio comme un instrument de transcription musique, laquelle est toujours conçue en amont. Les opérations de studio nt le plus souvent confinées à l'embellissement de la présentation phonogra- ue plutôt qu'à la détermination de la musique elle-même. En revanche, il est ent que les musiciens ont toujours intégré à la conception de la musique l'élément durée, imposé par le médium, surtout à l'époque du 78 tours et de ses trois ou re minutes obligées.

Des trois étapes décrites par Olivier Julien, – imposition du support le mieux té, transmission, action en retour – on peut ainsi estimer que le jazz s'est pour

l'essentiel arrêté à la seconde. Sans aucun doute, le disque est un support mieux adapté au jazz que l'écoute directe ou la partition. Sans aucun doute, la phonographie a façonné tout le processus de transmission (apprentissage, diffusion, commercialisation). Pour ce qui concerne la troisième étape, la relation est ambiguë et peut être envisagée de diverses manières. D'un côté, il est légitime de penser que de la contrainte de durée, les musiciens ont fait une occasion de liberté : puisque cette obligation s'impose à nous, faisons comme si nous l'avions décrétée par nous-même. De l'autre, le disque a peut-être franchi la première étape uniquement parce que, justement, l'imposition de la durée n'était pas un obstacle majeur, la musique étant prête, en quelque sorte, à la subir.

Mais le disque ne détermine la conception de la musique que de façon marginale. Toutefois, c'est la seconde des trois étapes d'Olivier Julien qui est à mon sens décisive et impose d'associer le jazz au régime phonographique : c'est par les disques qu'on découvre le plus souvent cette musique, qu'on l'apprend, qu'on la fait circuler, qu'on la retient, qu'on l'étudie ▶61.

Si l'on admet ainsi que le jazz relève de ce régime phonographique – position à laquelle je me range sans hésitation –, certains des traits des deux régimes « premiers », d'oralité et d'écriture, s'y retrouvent. Plus proche de l'oralité par l'absence de partition prescriptive, il est en revanche du côté de l'écriture par la présence d'une trace fixée (en l'espèce *a posteriori* plutôt qu'*a priori*). Dans le cas (le plus courant) de l'enregistrement en studio, l'ambiguïté de la situation phonographique s'exprime complètement. Il s'agit bien d'une performance avec ce que cela comporte de temps réel et d'instantanéité (à supposer qu'il n'y ait pas de *re-recording* et autres procédés de post-production). Mais le contact avec le public est différé. Ce dernier est absent physiquement et ne découvrira la pièce enregistrée que plus tard, sans possibilité de réagir et éventuellement d'influer sur le déroulement de la performance. De plus, le public est atomisé, dans la mesure où l'écoute phonographique est plutôt individuelle (ou en petit groupe). Symétriquement, le performeur, au moment de l'enregistrement en studio, n'a pas la réponse de ce public, telle qu'il la connaît au cours d'une performance scénique. En ce qui concerne la transmission, le régime phonographique est proche de celui d'écriture car les enregistrements se dupliquent et voyagent sans leurs créateurs autant que les partitions, mais sont en revanche d'un accès immédiat – si le matériel de lecture est disponible – et ne nécessitent pas la maîtrise d'un code de lecture.

Pour résumer, on dira donc que le régime phonographique est proche du régime oral en cela qu'il inclut la dimension sonore (et éventuellement visuelle pour une part dans le cas d'un enregistrement vidéo) à la mise en présence de la musique. L'enregistrement se distingue fondamentalement de la partition en ce sens qu'il n'est pas un objet virtuel, mais un objet réel dont le contenu – qui n'est pas tributaire de l'interprétation (dans tous les sens du mot) imposée par la codification du support écrit prescriptif – offre un accès acoustique immédiat, à la fois en termes de temps (on entend le disque directement alors que la partition doit attendre d'être jouée pour

▶61 Il est trop tôt, en ce début de XXIe siècle, pour évaluer les conséquences sur ces fonctionnements du processus en cours de dématérialisation du support musical, mais il n'est pas certain qu'il remette définitivement en cause les fondements de ce régime phonographique.

être entendue et non seulement lue) et de transparence à un code (à supposer qu'on dispose des moyens techniques appropriés de lecture du support enregistré). En revanche, il est substantiellement proche de l'écriture et différent de l'oralité parce qu'il repose sur une trace – laquelle autorise la conservation, la duplication, la répétition et la transmissibilité – et une absence physique, celle des auteurs de la musique, des performeurs, aussi bien que d'autres acteurs comme le compositeur, l'arrangeur, le producteur, le preneur de son, etc.

En attendant d'aller plus loin dans ces considérations, on retiendra de ces observations ce qui servira de ligne de conduite pour la suite de la discussion : l'appropriation complète d'une œuvre de jazz suppose les deux postures inséparables d'audition et d'analyse sur document. Cette dernière requiert la création d'un support, lequel prendra la forme d'une partition descriptive plus ou moins détaillée – la transcription – utilisant tel ou tel code en fonction de la nature de la musique et des objectifs de l'analyse.

6 Éloge du disque

> « Je suis seul avec tous mes souvenirs qui renâclent lorsque je tourne le moindre disque sur mon Columbia. Les airs nés à Harlem, le paradis des nègres, ou dans quelque ghetto américain vont mourir dans la petite vallée brabançonne que j'habite et où des touristes effarouchés écoutent. » ▶63
>
> « et le speaker annonça un disque de Charlie Parker, un des disques de Charlie Parker qui vous avaient été le plus familiers, un de ceux dont vous auriez pu numéroter les sillons. Alors monta en vous, avec la force irrésistible de l'inattendu, une prière dont l'étrange formulation vous surprit. *Imbécile ! Essaie de jouer comme tu jouais autrefois !* Cette muette supplication qui s'adressait à un mort, vous eussiez voulu qu'elle fût immédiatement efficace, qu'elle pût agir sur le contenu du disque, ranimer ce lambeau de vie qui s'y était fixé à jamais. À jamais ? Vous alliez le savoir. Vous alliez peut-être le savoir. » ▶64

Mais cette vision n'est pas universellement admise. Elle peut être contestée *via* un questionnement de la validité même de l'acte d'enregistrement et de son produit, le disque. Cette contestation, formulée par de nombreux auteurs, s'organise globalement autour du reproche fondamental d'un écart à une réalité qui précède l'enregistrement, que celui-ci aurait pour mission de restituer, tâche à laquelle il faillirait en déformant cette réalité, en la travestissant, l'amputant, la découpant et sélectionnant arbitrairement en son sein. Les points principaux que décline cette critique peuvent se résumer ainsi :

- l'écart à la performance comme événement ;
- l'écart à la performance comme projet ;

▶63 Goffin 1932, p. 11.

▶64 Hodeir 2004, p. 13.

ntendue et non seulement lue) et de transparence à un code (à supposer qu'on
se des moyens techniques appropriés de lecture du support enregistré). En
nche, il est substantiellement proche de l'écriture et différent de l'oralité parce
repose sur une trace – laquelle autorise la conservation, la duplication, la
ition et la transmissibilité – et une absence physique, celle des auteurs de la
que, des performeurs, aussi bien que d'autres acteurs comme le compositeur,
ngeur, le producteur, le preneur de son, etc.

n attendant d'aller plus loin dans ces considérations, on retiendra de ces
vations ce qui servira de ligne de conduite pour la suite de la discussion :
opriation complète d'une œuvre de jazz suppose les deux postures inséparables
ition et d'analyse sur document. Cette dernière requiert la création d'un support,
l prendra la forme d'une partition descriptive plus ou moins détaillée – la trans-
on – utilisant tel ou tel code en fonction de la nature de la musique et des
ifs de l'analyse.

LOGE DU DISQUE

« Je suis seul avec tous mes souvenirs qui renâclent lorsque je tourne le moindre disque sur mon Columbia. Les airs nés à Harlem, le paradis des nègres, ou dans quelque ghetto américain vont mourir dans la petite vallée brabançonne que j'habite et où des touristes effarouchés écoutent. » [63]

« et le speaker annonça un disque de Charlie Parker, un des disques de Charlie Parker qui vous avaient été le plus familiers, un de ceux dont vous auriez pu numéroter les sillons. Alors monta en vous, avec la force irrésistible de l'inattendu, une prière dont l'étrange formulation vous surprit. *Imbécile ! Essaie de jouer comme tu jouais autrefois !* Cette muette supplication qui s'adressait à un mort, vous eussiez voulu qu'elle fût immédiatement efficace, qu'elle pût agir sur le contenu du disque, ranimer ce lambeau de vie qui s'y était fixé à jamais. À jamais ? Vous alliez le savoir. Vous alliez peut-être le savoir. » [64]

is cette vision n'est pas universellement admise. Elle peut être contestée *via*
stionnement de la validité même de l'acte d'enregistrement et de son produit,
ue. Cette contestation, formulée par de nombreux auteurs, s'organise globa-
t autour du reproche fondamental d'un écart à une réalité qui précède
istrement, que celui-ci aurait pour mission de restituer, tâche à laquelle il
t en déformant cette réalité, en la travestissant, l'amputant, la découpant et
nnant arbitrairement en son sein. Les points principaux que décline cette cri-
euvent se résumer ainsi :

– l'écart à la performance comme événement ;
– l'écart à la performance comme projet ;

– les écarts de chronologie ;
– les écarts dus aux pressions exercées par l'économie du disque ;
– les écarts dus aux circonstances de l'enregistrement ;
– les écarts induits par les modalités de la publication.

D'autres auteurs, en revanche, ont mis en exergue les vertus de l'enregistrement, soit en relativisant les critiques faites autour des points précédents, soit surtout en soulignant les avantages en termes de diffusion et en invoquant l'absence d'alternative.

• La performance comme événement

La critique la plus fondamentale porte sur une supposée incapacité principielle de l'enregistrement à rendre compte d'une événementialité essentielle de la performance. Cette critique, dans sa forme la plus radicale, est le fait notamment de l'improvisateur britannique Derek Bailey, qui la formule sur deux modes : la déformation physique et l'absence de prise en compte de certains aspects de la performance d'une part, et de l'autre, l'incapacité à rendre compte de l'atmosphère entourant la performance.

« Dans la musique improvisée, trop peu d'éléments survivent lors de l'enregistrement. Que ce soit en concert ou en studio, les techniques d'enregistrement, avec tous leurs subterfuges, empêchent d'apprécier les changements d'équilibres et de rôles constamment à l'œuvre dans la majeure partie de l'improvisation libre. Des techniques telles que la réduction, la présence, la limitation de la compression, le filtrage et l'image stéréo éliminent ou altèrent généralement certains aspects du jeu. » [65]

Cet argument fait référence à l'inévitable transcodage du son opéré par l'enregistrement. À quoi l'on pourrait rétorquer que la déformation est partielle et que l'oreille du récepteur reconstruit ce qu'il entend. L'auditeur compense en quelque sorte, ou plus exactement modifie son mode d'audition quand il se sait en présence d'un enregistrement et non de l'émission originelle du son. La meilleure preuve, me semble-t-il, de ce travail est dans la coexistence de qualités d'enregistrement très variables d'un disque à l'autre et surtout d'une époque à l'autre. Il va de soi pour tout auditeur habitué que la qualité de l'enregistrement ne peut être la même dans le cas de King Oliver en 1923, de Charlie Parker en 1945 ou de Keith Jarrett en 2000. Mais la qualité technique moindre de l'enregistrement des grands anciens nous empêche-t-elle vraiment, non seulement d'accéder à la grandeur de leur musique, mais encore de vivre ce que l'on entend sur le mode de l'événement ? Et l'on n'oubliera pas enfin que l'enregistrement peut offrir des conditions d'écoute meilleures que l'audition directe. Cette possibilité fut rappelée avec humour par Ekkehard Jost lors du colloque John Coltrane tenu à l'université François-Rabelais de Tours en novembre 2007. L'auteur du livre *Free Jazz* [66], le seul présent à avoir entendu le saxophoniste en direct, soulignait que l'écoute du disque ne pouvait en aucun cas restituer l'expérience réelle de l'audition *in vivo* du « quartette classique » de Coltrane. Un silence se fit dans une salle soudain emplie de respect et d'envie pour celui qui

[65] **Bailey 2003, p. 114-115.**
[66] **Jost 2002.**

avait approché le soleil de si près. Avant que l'élu n'ajoute : « y compris parce qu'Elvin Jones jouait tellement fort qu'on n'entendait que lui ! ».

À propos du concert de Duke Ellington à Paris, salle Pleyel, en 1933, Hugues Panassié se souvient :

> « La sonorité de l'orchestre était, comme il fallait s'y attendre, bien plus riche que dans les disques. Mais les solos des instruments les moins puissants – je veux parler des saxophones et de la clarinette par rapport aux cuivres – étaient plus ou moins couverts par l'accompagnement ou les contrechants. C'est ainsi que j'eus beaucoup de mal à entendre la plupart des solos de Johnny Hodges au cours de ce concert. À ce point de vue, il est évident que dans les disques le microphone permet de pallier bien des inconvénients. De même, la section des saxophones dans son ensemble, entendue à la salle Pleyel, paraissait assez faible par rapport à la section des cuivres, tandis que dans les disques on place les saxophones assez près du micro pour rétablir l'équilibre. Enfin, la contrebasse qui paraissait si puissante dans les enregistrements s'entendait à peine dans cette salle de concert. » ▶67

Pour revenir aux arguments à charge, Derek Bailey ajoute :

> « Mais surtout, les enregistrements ne parviennent pas à restituer l'atmosphère du concert – *"l'accord entre la musique, le lieu et les circonstances"*, comme le dit Peter Riley, qui constitue l'une des principales forces de l'improvisation. *"Je déteste enregistrer*, confie Riley, *je hais vraiment cela, parce que la façon dont je joue est un phénomène momentané et intérieur qu'on ne peut espérer saisir sur un disque, simplement parce qu'il s'agit d'un disque". "L'enregistrement produit quelque chose de distinct,* explique Cornelius Cardew, à propos de l'improvisation libre. *Il s'agit d'un phénomène beaucoup plus étrange que le jeu lui-même, car ce que l'on entend sur une bande magnétique ou un disque, c'est effectivement la même musique, mais extraite de son contexte. Quelle est l'importance de celui-ci ? Il constitue une partition que les musiciens interprètent inconsciemment – une partition inséparable de la musique, présente à ses côtés et qui la soutient."* Lionel Salter ajoute à propos de l'enregistrement de la musique baroque : *"je ne suis pas du tout sûr qu'enregistrer serve à autre chose qu'à constituer une référence". "De la musique vivante dans laquelle l'improvisation joue un rôle essentiel, un disque ne nous restitue qu'un moment figé, comme la photo d'un danseur"*, renchérit Alain Daniélou. Tout ce qu'un enregistrement peut restituer, ce sont certains traits qui, bien que totalement uniques et représentatifs d'une formation ou d'un individu, ne servent qu'à l'identifier. On ne demande à un disque que de fournir un témoignage d'identité musicale ou de changement d'identité. » ▶67

Il serait donc question d'un « être-là » voire d'un « être-là ensemble ». L'argument de l'expérience que constitue la musique partagée entre les performeurs d'une part, entre les performeurs et l'auditeur de l'autre (dans le cas de la musique enregistrée en situation de concert), dont les sons recueillis par l'enregistrement ne constitueraient qu'une réduction, me paraît pouvoir se renverser. Le disque ne nous transmet effectivement que les sons ▶69, ce que l'on peut considérer comme proprement musical, c'est-à-dire l'essentiel d'une œuvre musicale, débarrassée de certaines conditions locales. L'audition d'un disque est une expérience, certes différente, mais dont il n'est pas certain qu'elle doive être envisagée comme une diminution.

▶67 Panassié 1946, p. 110-111.

▶68 Bailey 2003, p. 114-115.

▶69 Dans de nombreux enregistrements en public, on peut toutefois estimer qu'une partie de l'atmosphère est restituée par les manifestations audibles de celui-ci. Que l'on pense par exemple à la montée de l'excitation des musiciens et de l'assistance, aboutissant presque à une transe, palpable dans l'enregistrement de « Diminuendo and Crescendo in Blue » par l'orchestre de Duke Ellington au Festival de Newport en 1956.

it approché le soleil de si près. Avant que l'élu n'ajoute : « y compris parce Elvin Jones jouait tellement fort qu'on n'entendait que lui ! ».

À propos du concert de Duke Ellington à Paris, salle Pleyel, en 1933, Hugues assié se souviennent :

> « La sonorité de l'orchestre était, comme il fallait s'y attendre, bien plus riche que dans les disques. Mais les solos des instruments les moins puissants – je veux parler des saxophones et de la clarinette par rapport aux cuivres – étaient plus ou moins couverts par l'accompagnement ou les contrechants. C'est ainsi que j'eus beaucoup de mal à entendre la plupart des solos de Johnny Hodges au cours de ce concert. À ce point de vue, il est évident que dans les disques le microphone permet de pallier bien des inconvénients. De même, la section des saxophones dans son ensemble, entendue à la salle Pleyel, paraissait assez faible par rapport à la section des cuivres, tandis que dans les disques on place les saxophones assez près du micro pour rétablir l'équilibre. Enfin, la contrebasse qui paraissait si puissante dans les enregistrements s'entendait à peine dans cette salle de concert. » ▶67

Pour revenir aux arguments à charge, Derek Bailey ajoute :

> « Mais surtout, les enregistrements ne parviennent pas à restituer l'atmosphère du concert – *"l'accord entre la musique, le lieu et les circonstances"*, comme le dit Peter Riley, qui constitue l'une des principales forces de l'improvisation. *"Je déteste enregistrer*, confie Riley, *je hais vraiment cela, parce que la façon dont je joue est un phénomène momentané et intérieur qu'on ne peut espérer saisir sur un disque, simplement parce qu'il s'agit d'un disque". "L'enregistrement produit quelque chose de distinct*, explique Cornelius Cardew, à propos de l'improvisation libre. *Il s'agit d'un phénomène beaucoup plus étrange que le jeu lui-même, car ce que l'on entend sur une bande magnétique ou un disque, c'est effectivement la même musique, mais extraite de son contexte. Quelle est l'importance de celui-ci ? Il constitue une partition que les musiciens interprètent inconsciemment – une partition inséparable de la musique, présente à ses côtés et qui la soutient."* Lionel Salter ajoute à propos de l'enregistrement de la musique baroque : *"Je ne suis pas du tout sûr qu'enregistrer serve à autre chose qu'à constituer une référence". "De la musique vivante dans laquelle l'improvisation joue un rôle essentiel, un disque ne nous restitue qu'un moment figé, comme la photo d'un danseur"*, renchérit Alain Daniélou. Tout ce qu'un enregistrement peut restituer, ce sont certains traits qui, bien que totalement uniques et représentatifs d'une formation ou d'un individu, ne servent qu'à l'identifier. On ne demande à un disque que de fournir un témoignage d'identité musicale ou de changement d'identité. » ▶67

serait donc question d'un « être-là » voire d'un « être-là ensemble ». L'argument xpérience que constitue la musique partagée entre les performeurs d'une part, les performeurs et l'auditeur de l'autre (dans le cas de la musique enregistrée uation de concert), dont les sons recueillis par l'enregistrement ne constitueraient ne réduction, me paraît pouvoir se renverser. Le disque ne nous transmet ivement que les sons ▶69, ce que l'on peut considérer comme proprement cal, c'est-à-dire l'essentiel d'une œuvre musicale, débarrassée de certaines tions locales. L'audition d'un disque est une expérience, certes différente, mais l n'est pas certain qu'elle doive être envisagée comme une diminution.

Alain Gerber avance à sa façon cet argument *pro domo*, qui s'oppose symétriquement à la vision de Derek Bailey :

> « De plus en plus, on aperçoit d'ailleurs des gens qui assistent aux concerts les yeux fermés : pour concentrer leur attention sur la seule musique, c'est un fait, mais peut-être aussi pour créer à eux-mêmes l'illusion d'entendre du jazz enregistré. Ces amateurs ont bien raison d'affirmer que "le concert n'ajoute rien". En fait, de leur point de vue, il est même assuré qu'il supprime quelque chose, quelque chose de très important : toutes les songeries que le disque suscite. » ▶70

Et en effet, on peut estimer que le disque rapproche du musical en éliminant les aspects visuels, lesquels peuvent venir comme facteurs de distraction, et précisément les éléments d'atmosphère qui peuvent embellir une prestation musicale en sacralisant sa réception. Enfin, le disque par rapport à la performance, comme le roman par rapport au film « autorise la songerie », libère l'imaginaire (et l'accomplissement de la sémiose ?) de certaines contingences liées à la performance.

Dans un ordre d'idée proche, Martin Williams se fait le porte-parole d'une idée que l'on trouve aussi chez Derek Bailey et d'autres auteurs, selon laquelle l'improvisation a partie liée avec l'instant, qu'elle contient en sa substance une intemporalité et une évanescence que la trace représentée par le disque et sa répétabilité, viendrait annihiler.

> « Ainsi, les disques sont en quelque sorte une contradiction à la signification de la musique. C'est-à-dire qu'ils tendent à rendre permanente et absolue une musique qui a été créée pour le moment, pour exprimer une signification du moment. » ▶71

À l'inverse, on pourrait tout aussi bien affirmer que toute musique transcende le moment de son effectuation et se trouve jouée pour l'éternité, ce qu'implique apparemment la correction aussitôt apportée par l'auteur :

> « D'un autre côté, les disques attestent que ce qui est conçu pour le moment *peut* survivre esthétiquement à ce moment. » ▶71

Une partie de la réponse est peut-être dans l'assimilation faite entre improvisation et jazz. Derek Bailey se définissait-il lui-même comme musicien de jazz ? Son livre s'intitule en tout cas *L'improvisation : sa nature et sa pratique dans la musique* et ne consacre que quelques pages au jazz appréhendé comme une seule des nombreuses pratiques d'improvisation. Patrick Williams, lui, s'avance sur ce terrain en distinguant nettement le jazz de ce point de vue :

> « À la différence de ce qu'on appelle la "musique improvisée" ou la "nouvelle musique improvisée", la capture de l'imprévisible n'est pas le projet du jazz. L'histoire du jazz montre que l'œuvre constitue l'horizon des musiciens. Et cette œuvre, aussi grande soit la place qu'elle laisse à l'improvisation, se fonde sur des repères. » ▶72

▶70 Gerber 1985, p. 21.

▶71 Williams 1993, p. 262, note 2.

▶72 Williams 2001, p. 196.

• La performance comme projet

Philippe Michel avance un autre argument ; le disque ferait œuvre de ce qui, fondamentalement, n'en serait pas :

> « On comprend donc bien que le jazz ne propose pas d'œuvres à proprement parler, mais seulement des *projets* s'étalant dans le temps et dont les représentations, vivantes ou enregistrées, constituent tout au plus des témoignages successifs et mobiles, sans cesse réactualisés, en prise avec leur temps. » ▶73

Certes, mais s'il s'agit d'une tyrannie, force est de constater qu'elle a été acceptée (et dominée).

> « L'enregistrement n'est rien de plus que la captation d'un moment transitoire dans la vie d'un *projet* (dont une collection d'enregistrements parviendra à peine davantage à saisir l'entièreté). » ▶74

Un pas est évidemment franchi avec la proposition de cette notion de « projet » et le refus apparent du statut d'œuvre, en tout cas, dans un sens conventionnel ▶75.

La question, qui n'a rien de spécifique au jazz, est ici celle du caractère clos de l'œuvre d'art. Celle-ci est toujours une partie d'un ensemble, une œuvre dans l'œuvre (au masculin, dans le sens de totalité de la production) d'un artiste, dans la vie de cet artiste, dans le monde où elle a été produite. Le fait de la considérer en soi crée de la clôture, de la discontinuité, lesquelles sont toujours discutables. On peut pourtant indexer une discontinuité sur des éléments concrets, et surtout avoir conscience de sa relativité, l'avoir à l'esprit dans le processus d'analyse et la placer au nombre de ses préoccupations. C'est ce que fait tout analyste attentif en recontextualisant en permanence. De plus, la substitution de l'idée de projet à celle d'œuvre ne se contente-t-elle pas de déplacer la question ? Comment isoler ces projets par rapport à l'œuvre entier ? Et avec un tel objet, plus diffus, le découpage ne risque-t-il pas d'être plus arbitraire qu'avec l'œuvre, ici fixée sur un support enregistré ? Ou faudra-t-il se condamner, chaque fois, à revenir à l'œuvre entier, à la vie entière de l'artiste, à la société entière qui a vu naître le fragment qu'on voudrait analyser, ce qui, pratiquement, aboutit à une forme de relativisme généralisé, de « tout est dans tout » qui rend impossible toute analyse, alors que l'exercice analytique consiste d'abord en des opérations de discrétisation, portant en préalable sur son objet même ?

• Chronologie

Un autre grand problème soulevé par les divers observateurs concerne la chronologie du disque, souvent artificielle d'une part, et d'autre part arbitraire dans la découpe de chronologies réelles.

Sur l'artificialité de la chronologie du disque, une critique très radicale se trouve chez le même Philippe Michel, lequel se réfère notamment au cas du Miles Davis de la fin des années 1960 – évoqué ici plus haut –, dans lequel on manipulait, par exemple

▶73 Michel (2), p. 129.

▶74 *Ibid.*, p. 130.

▶75 S'agit-il de l'idée éprouvée du processus en lieu et place du produit, exprimée par de nombreux auteurs, notamment Denis-Constant Martin et Didier Levallet : « Moyen de communication radicalement différent du langage, l'œuvre musicale ne peut, en outre, être abordée comme un objet isolé, ni même comme un produit abouti : sa compréhension implique de la considérer comme une action – une "productivité", écrit Ivanka Stoïanova – qui ouvre un espace où s'installe un faisceau de relations dont il faut s'attacher à découvrir les déterminations esthétiques, psychologiques, sociologiques, historiques et les interactions. » (Martin & Levallet 1990, p. 62) ?

• La performance comme projet

Philippe Michel avance un autre argument ; le disque ferait œuvre de ce qui, damentalement, n'en serait pas :

> « On comprend donc bien que le jazz ne propose pas d'œuvres à proprement parler, mais seulement des *projets* s'étalant dans le temps et dont les représentations, vivantes ou enregistrées, constituent tout au plus des témoignages successifs et mobiles, sans cesse réactualisés, en prise avec leur temps. » [73]

Certes, mais s'il s'agit d'une tyrannie, force est de constater qu'elle a été acceptée dominée).

> « L'enregistrement n'est rien de plus que la captation d'un moment transitoire dans la vie d'un *projet* (dont une collection d'enregistrements parviendra à peine davantage à saisir l'entièreté). » [74]

Un pas est évidemment franchi avec la proposition de cette notion de « projet » refus apparent du statut d'œuvre, en tout cas, dans un sens conventionnel [75]. La question, qui n'a rien de spécifique au jazz, est ici celle du caractère clos de ıvre d'art. Celle-ci est toujours une partie d'un ensemble, une œuvre dans ıvre (au masculin, dans le sens de totalité de la production) d'un artiste, dans le de cet artiste, dans le monde où elle a été produite. Le fait de la considérer en :rée de la clôture, de la discontinuité, lesquelles sont toujours discutables. On pourtant indexer une discontinuité sur des éléments concrets, et surtout avoir science de sa relativité, l'avoir à l'esprit dans le processus d'analyse et la placer ıombre de ses préoccupations. C'est ce que fait tout analyste attentif en reconualisant en permanence. De plus, la substitution de l'idée de projet à celle ıvre ne se contente-t-elle pas de déplacer la question ? Comment isoler ces ıts par rapport à l'œuvre entier ? Et avec un tel objet, plus diffus, le découpage isque-t-il pas d'être plus arbitraire qu'avec l'œuvre, ici fixée sur un support gistré ? Ou faudra-t-il se condamner, chaque fois, à revenir à l'œuvre entier, à e entière de l'artiste, à la société entière qui a vu naître le fragment qu'on lrait analyser, ce qui, pratiquement, aboutit à une forme de relativisme généralisé, tout est dans tout » qui rend impossible toute analyse, alors que l'exercice ytique consiste d'abord en des opérations de discrétisation, portant en préalable on objet même ?

Chronologie

n autre grand problème soulevé par les divers observateurs concerne la chroɩie du disque, souvent artificielle d'une part, et d'autre part arbitraire dans la ıpe de chronologies réelles.

ır l'artificialité de la chronologie du disque, une critique très radicale se trouve le même Philippe Michel, lequel se réfère notamment au cas du Miles Davis de des années 1960 – évoqué ici plus haut –, dans lequel on manipulait, par exemple

dans *In a Silent Way* et *Bitches Brew*, une matière brute constituée de performances très improvisées, par le montage et le traitement sonore :

> « Dans ce type de projet [...], ce qui est enregistré n'est plus seulement la captation d'une *performance*, mais devient l'objet d'un travail compositionnel s'appuyant sur la technologie et donnant l'illusion de la contemporanéité à ce qui est en réalité enregistré dans des espaces de temps différents. C'est ce qui rend alors accessible la notion d'*œuvre* (œuvre d'art) – mais ce n'est pas non plus une garantie. En effet, il y a là un processus faisant appel à une dissociation des temps de création suffisamment nette pour que soit accessible cette quête d'une perfection distincte de la réalité que sous-tend l'oeuvre d'art, puisqu'un temps spécifique a été pris, en dehors de la *performance*, afin de déterminer la meilleure forme à donner à une *matière*, ici enregistrée. » [76]

Il semblerait que ce soit la dissociation des temps de l'enregistrement, confondus dans le temps de l'enregistrement final monté, qui fasse problème pour l'auteur. Mais on peut se demander en quoi les possibilités apparues au cours de l'histoire de la technologie, et utilisées par certains musiciens – qu'on le regrette ou non –, devraient tracer une ligne de démarcation entre ce qui serait des œuvres et ce qui n'en serait pas. En outre, l'argument paraît presque superflu dans la logique de l'auteur puisque, même dans le cas d'une transcription brute (sans manipulation), il avait déjà dénié la constitution en œuvre de l'enregistrement réalisé de cette façon au nom de la nature intrinsèque de « projet » et non d'œuvre de la performance. Mais la clé est sans doute donnée par le paragraphe suivant :

> « On remarquera néanmoins [...] que, loin de constituer un avenir pour le jazz, ce principe en menacerait l'intégrité s'il devait se généraliser. En (dé)figurant ainsi le temps de la *performance*, il impose comme nouvelle réalité *performative* une fiction inégalable en temps réel, non seulement parce que le temps réel n'autorise pas les mêmes "retours sur image" que la composition hors-temps, mais surtout parce que le modèle d'une telle fiction détournerait le jazz de son instantanéité essentielle. » [77]

Avec cette supposée « instantanéité essentielle » du jazz, on rejoint les préoccupations de Derek Bailey. On peut comprendre cet attachement au caractère improvisé du jazz, mais il n'est pas certain tout d'abord qu'il y ait réellement autant d'instantanéité dans ces processus de production, y compris dans le cas de l'improvisation « totale » [78]. En tout cas, cette conception du geste d'improvisation ne me paraît pas devoir impliquer une impossibilité à inclure les procédés de post-production au travail sur l'œuvre, voire de façonner la performance en fonction de ces possibilités de post-production. On a vu par ailleurs (avec le même Miles Davis par exemple [79]) que les musiciens, bien souvent, non seulement acceptent cette distorsion, mais l'accueillent même avec bienveillance en la considérant comme une opportunité créatrice supplémentaire.

Une autre question est celle de la découpe qu'opère le disque dans des continuités, en les segmentant d'abord, et de plus de façon arbitraire (ce qui peut rejoindre en quelque point la critique de Philippe Michel du disque en contradiction avec le projet). Alain Gerber la stigmatise ainsi :

[76] *Ibid.*, p. 132. On retrouve ici en substance l'idée de Gérard Genette exposée p. 41 : « un disque, une bande, une cassette, un film, que le procédé en soit acoustique, photonique, électrique ou magnétique, analogique ou numérique, n'est jamais qu'un document (par empreinte) plus ou moins fidèle sur une performance, et non un état de cette performance, tout comme une photo de la *Vue de Delft* n'est qu'un document sur, et non un état de, cette œuvre. »

[77] Michel (2) 2008, p. 132.

[78] *Cf.* chapitre III, p. 132-141

[79] *Cf. supra*, p. 59.

dans *In a Silent Way* et *Bitches Brew*, une matière brute constituée de performances très improvisées, par le montage et le traitement sonore :

> « Dans ce type de projet [...], ce qui est enregistré n'est plus seulement la captation d'une *performance*, mais devient l'objet d'un travail compositionnel s'appuyant sur la technologie et donnant l'illusion de la contemporanéité à ce qui est en réalité enregistré dans des espaces de temps différents. C'est ce qui rend alors accessible la notion d'*œuvre* (œuvre d'art) – mais ce n'est pas non plus une garantie. En effet, il y a là un processus faisant appel à une dissociation des temps de création suffisamment nette pour que soit accessible cette quête d'une perfection distincte de la réalité que sous-tend l'oeuvre d'art, puisqu'un temps spécifique a été pris, en dehors de la *performance*, afin de déterminer la meilleure forme à donner à une *matière*, ici enregistrée. » [76]

Il semblerait que ce soit la dissociation des temps de l'enregistrement, confondus dans le temps de l'enregistrement final monté, qui fasse problème pour l'auteur. Mais on peut se demander en quoi les possibilités apparues au cours de l'histoire de la technologie, et utilisées par certains musiciens – qu'on le regrette ou non –, devraient tracer une ligne de démarcation entre ce qui serait des œuvres et ce qui n'en serait pas. En outre, l'argument paraît presque superflu dans la logique de l'auteur puisque, même dans le cas d'une transcription brute (sans manipulation), il avait déjà dénié la constitution en œuvre de l'enregistrement réalisé de cette façon au nom de la nature intrinsèque de « projet » et non d'œuvre de la performance. Mais la clé est sans doute donnée par le paragraphe suivant :

> « On remarquera néanmoins [...] que, loin de constituer un avenir pour le jazz, ce principe en menacerait l'intégrité s'il devait se généraliser. En (dé)figurant ainsi le temps de la *performance*, il impose comme nouvelle réalité *performative* une fiction inégalable en temps réel, non seulement parce que le temps réel n'autorise pas les mêmes "retours sur image" que la composition hors-temps, mais surtout parce que le modèle d'une telle fiction détournerait le jazz de son instantanéité essentielle. » [77]

Avec cette supposée « instantanéité essentielle » du jazz, on rejoint les préoccupations de Derek Bailey. On peut comprendre cet attachement au caractère improvisé du jazz, mais il n'est pas certain tout d'abord qu'il y ait réellement autant d'instantanéité dans ces processus de production, y compris dans le cas de l'improvisation « totale » [78]. En tout cas, cette conception du geste d'improvisation ne me paraît pas devoir impliquer une impossibilité à inclure les procédés de post-production au travail sur l'œuvre, voire de façonner la performance en fonction de ces possibilités de post-production. On a vu par ailleurs (avec le même Miles Davis par exemple [79]) que les musiciens, bien souvent, non seulement acceptent cette distorsion, mais l'accueillent même avec bienveillance en la considérant comme une opportunité créatrice supplémentaire.

Une autre question est celle de la découpe qu'opère le disque dans des continuités, en les segmentant d'abord, et de plus de façon arbitraire (ce qui peut rejoindre en quelque point la critique de Philippe Michel du disque en contradiction avec le projet). Alain Gerber la stigmatise ainsi :

[76] *Ibid.*, p. 132. On retrouve ici en substance l'idée de Gérard Genette exposée p. 41 : « un disque, une bande, une cassette, un film, que le procédé en soit acoustique, photonique, électrique ou magnétique, analogique ou numérique, n'est jamais qu'un document (par empreinte) plus ou moins fidèle sur une performance, et non un état de cette performance, tout comme une photo de la *Vue de Delft* n'est qu'un document sur, et non un état de, cette œuvre. »

[77] Michel (2) 2008, p. 132.

[78] *Cf.* chapitre III, p. 132-141

[79] *Cf. supra*, p. 59.

« À la musique dont il s'offre comme l'humble prétexte, le disque impose en fait, et de la manière la plus tyrannique qui soit, sa propre dimension. Jamais la chose bête (résistante et obstinée), ne s'efface derrière son impalpable et fascinant "contenu". » [80]

« L'histoire du cinéma a quelque raison d'être l'histoire des films, mais on ne voit vraiment pas pourquoi il faudrait que l'histoire du jazz fût celle des disques – ce qu'elle est pourtant, et de la façon la plus allègre qui soit ! » [81]

On pourrait d'abord objecter que, si l'histoire du jazz est devenue l'histoire des disques (ce qui reste toutefois à démontrer), c'est peut-être qu'elle avait une certaine légitimité à le faire, sans quoi les choses seraient certainement advenues d'une autre manière, par d'autres façons de résoudre la contradiction. Mais surtout : comment connaîtrait-on Louis Armstrong sans écouter ses disques et sans les considérer comme des œuvres signées de leur auteur ? Et en quoi cela devrait-il nous empêcher de savoir que ces œuvres ne sont ni son œuvre tout entier, ni son auteur tout entier, ni son époque tout entière, qu'elles sont le produit de processus d'élaboration, de création, enfin que l'expérience de l'écoute directe – devenue impossible – était différente de celle du disque ?

« La méthodologie critique, pour ne pas se condamner elle-même au silence, doit se fonder sur l'illusion librement consentie que tout ce qui n'a pas été déposé dans la cire ou n'est pas en mesure de l'être un jour est silence, puisque ce ne peut plus être reproduit. Toute l'entreprise ne repose donc et *ne peut donc reposer*, que sur deux vaines croyances : que les disques ne sont que de la musique (faute de quoi il faudrait s'atteler à la tâche formidable de distinguer du reste l'objet proprement musical) ; que les disques sont toute la musique de leur signataire (faute de quoi il faudrait se contenter de rendre compte d'événements singuliers et discontinus, ouvrage obscur que l'ambition du critique abandonne volontiers au journaliste). » [81]

Ce paragraphe pourrait servir de vade-mecum à tout analyste de musique de régime phonographique : ne jamais oublier que l'objet-disque a des caractéristiques propres qui doivent être prises en compte dans le processus d'analyse ; ne jamais oublier que les disques d'un musicien forment un corpus qui doit lui-même être l'objet de questions, par rapport à l'ensemble de l'activité de son auteur et aux époques auxquelles ils ont été réalisés. Pour autant, il n'y a rien là d'illusoire ni de vain, mais au contraire que de très conscient et fécond (et joyeux, ajouterais-je pour ma part).

On peut sans doute accorder le dernier mot à Patrick Williams qui, finalement, voit dans la différence des chronologies une contradiction réelle mais productive :

« Illustrer ces deux propositions contradictoires : les enregistrements constituent le corps du jazz ; la part du jazz la plus véritable est celle que l'enregistrement n'a pas saisie, voilà bien la tentation des discographes et des éditeurs d'intégrales. Mais cette contradiction – Gunther Schuller, pourtant auréolé d'une réputation de musicologue des plus rigoureux, en donnait l'illustration – est au cœur de la passion du jazz. » [82]

[80] Gerber 1985, p. 20.

[81] *Ibid.*, p. 22.

[82] Williams 2001, p. 198.

« À la musique dont il s'offre comme l'humble prétexte, le disque impose en fait, et de la manière la plus tyrannique qui soit, sa propre dimension. Jamais la chose bête (résistante et obstinée), ne s'efface derrière son impalpable et fascinant "contenu". » [80]

« L'histoire du cinéma a quelque raison d'être l'histoire des films, mais on ne voit vraiment pas pourquoi il faudrait que l'histoire du jazz fût celle des disques – ce qu'elle est pourtant, et de la façon la plus allègre qui soit ! » [81]

On pourrait d'abord objecter que, si l'histoire du jazz est devenue l'histoire des disques (ce qui reste toutefois à démontrer), c'est peut-être qu'elle avait une certaine légitimité à le faire, sans quoi les choses seraient certainement advenues d'une autre manière, par d'autres façons de résoudre la contradiction. Mais surtout : comment connaîtrait-on Louis Armstrong sans écouter ses disques et sans les considérer comme des œuvres signées de leur auteur ? Et en quoi cela devrait-il nous empêcher de savoir que ces œuvres ne sont ni son œuvre tout entier, ni son auteur tout entier, ni son époque tout entière, qu'elles sont le produit de processus d'élaboration, de création, enfin que l'expérience de l'écoute directe – devenue impossible – était différente de celle du disque ?

« La méthodologie critique, pour ne pas se condamner elle-même au silence, doit se fonder sur l'illusion librement consentie que tout ce qui n'a pas été déposé dans la cire ou n'est pas en mesure de l'être un jour est silence, puisque ce ne peut plus être reproduit. Toute l'entreprise ne repose donc et *ne peut donc reposer*, que sur deux vaines croyances : que les disques ne sont que de la musique (faute de quoi il faudrait s'atteler à la tâche formidable de distinguer du reste l'objet proprement musical) ; que les disques sont toute la musique de leur signataire (faute de quoi il faudrait se contenter de rendre compte d'événements singuliers et discontinus, ouvrage obscur que l'ambition du critique abandonne volontiers au journaliste). » [81]

Ce paragraphe pourrait servir de vade-mecum à tout analyste de musique de régime phonographique : ne jamais oublier que l'objet-disque a des caractéristiques propres qui doivent être prises en compte dans le processus d'analyse ; ne jamais oublier que les disques d'un musicien forment un corpus qui doit lui-même être l'objet de questions, par rapport à l'ensemble de l'activité de son auteur et aux époques auxquelles ils ont été réalisés. Pour autant, il n'y a rien là d'illusoire ni de vain, mais au contraire que de très conscient et fécond (et joyeux, ajouterais-je pour ma part).

On peut sans doute accorder le dernier mot à Patrick Williams qui, finalement, voit dans la différence des chronologies une contradiction réelle mais productive:

« Illustrer ces deux propositions contradictoires : les enregistrements constituent le corps du jazz ; la part du jazz la plus véritable est celle que l'enregistrement n'a pas saisie, voilà bien la tentation des discographes et des éditeurs d'intégrales. Mais cette contradiction – Gunther Schuller, pourtant auréolé d'une réputation de musicologue des plus rigoureux, en donnait l'illustration – est au cœur de la passion du jazz. » [82]

[80] Gerber 1985, p. 20.

[81] *Ibid.*, p. 22.

[82] Williams 2001, p. 198.

• Les pressions imposées par l'économie du disque

Le rôle de l'économie du disque dans le façonnage du jazz et de son développement est un des grands sujets du commentaire sur le jazz (et les musiques populaires actuelles). Roger Pryor Dodge, Robert Goffin, Hugues Panassié furent parmi les premiers à dénoncer les méfaits du commercialisme sur le jazz. Rudi Blesh en fut l'un des principaux pourfendeurs.

> « L'ère du commerce en musique était largement en marche en Amérique au début des années 1920. Par la radio et le cinéma parlant, elle devait étendre l'emprise de ses tentacules, qui enserrent aujourd'hui virtuellement toutes les sources et les produits de la musique professionnelle. Partout sa pression est ressentie comme un étranglement, dans le répertoire symphonique limité et le bâillonage du nouveau compositeur, qui peut à peine atteindre l'oreille du public ; dans la banalité croissante de la musique populaire, et dans l'apparence du swing, une activité auditive vouée à l'excitation névrotique et au cliché. [...] Mais le vrai jazz, qui doit être improvisé par des musiciens inspirés et dévoués, dépérit dans une telle atmosphère. La commercialisation était une force dévalorisante et détériorante, une espèce de meurtre perpétué sur une musique merveilleuse par des Blancs et des Noirs égarés qui, pour une raison ou une autre, ont choisi de se faire complices du forfait. L'histoire n'est pas plaisante pour ceux qui aiment l'art et croient au progrès et à ses implications bien au-delà de l'art. » [83]

À propos d'une autre contrainte, Richard Sudhalter note ce qui se présente comme une évidence :

> « Comme élément de la culture populaire, le jazz reflète inévitablement le système dominant : si les musiciens eux-mêmes étaient relativement indifférents à la couleur de peau (et ils l'étaient vraiment), leurs managers, agents, clients, employeurs, publics – et particulièrement les critiques – ne l'étaient pas. Irréfutablement, la machinerie du business de la musique n'était pas intéressée par la réforme sociale, et ses principaux bénéficiaires étaient blancs. » [84]

Sans entrer plus en détail dans la discussion de cette vaste question, on peut toutefois citer quelques-uns des nombreux auteurs qui ont relevé les pressions subies par les musiciens lors des séances d'enregistrement. À propos des premiers enregistrements de Mamie Smith et de ses prestations scéniques, Alyn Shipton fait ce commentaire :

> « Fonder des hypothèses sur la façon dont ces musiciens pouvaient sonner d'après le témoignage de l'enregistrement, que ce soit dans leur rôle d'accompagnateurs (comme se le rappelle Garvin Bushell) jouant des morceaux de danse énergiques entre les apparitions de la chanteuse, n'est probablement entendre qu'une partie de l'histoire. Pour commencer, les disques de blues réalisés par Mamie Smith ne rendaient pas compte de la façon dont son orchestre sonnait habituellement, mais du travail d'un intermédiaire nommé Perry Bradford (1893-1970), qui agissait comme producteur pour les enregistrements. [...] Comme directeur musical pour Mamie Smith, sa participation était nette : "Perry Bradford dirigeait ces séances avec Mamie", se souvient Garvin Bushell. "Il se tenait sur une grande plate-forme et faisait des mouvements pour indiquer ce qu'il voulait que les instruments fassent, lever les mains pour des notes aiguës, les baisser pour les graves. Nous ne savions pas grand-chose de l'enregistrement à cette époque... Si nous avions suivi le bon sens, nous aurions procédé bien diffé-

[83] **Blesh 1946, p. 11.**

[84] **Sudhalter 1999, p. xvi.**

> remment." Bradford s'était formé dans le théâtre noir, auquel il avait accédé en étant pianiste de bar, après avoir servi comme apprenti dans les *minstrel shows* itinérants. Sa longue expérience de la régie de scène était ce qu'il apportait au studio, avec des résultats divers. Sans aucun doute, il tentait de forger une performance de façon à convenir à la durée d'un disque bien avant que les musiciens de jazz célèbres à qui l'on attribue un rôle pionnier dans cette idée, Jelly Roll Morton ou Duke Ellington, peaufinent cet art. De fait, il se référait à des valeurs de présentation qui avaient plus à voir avec la recréation d'un show scénique qu'avec l'espace donné à ses musiciens pour jouer sur disque leur style naturel. En conséquence, plane sur ces enregistrements un air guindé qui est à l'opposé du son réel de l'orchestre tel que les musiciens impliqués s'en souviennent et l'on peut soupçonner que les shows acclamés de Mamie Smith étaient bien plus fluides que leur réplique enregistrée. » ▶85

Histoire similaire, rapportée par Richard Sudhalter :

> « Beaucoup d'officiels – le tout-puissant directeur des enregistrements chez Victor, Eddie King, n'est qu'un exemple parmi d'autres – regardaient les ambitions jazz de tels orchestres, et même de leurs principaux solistes, avec un sentiment proche du dégoût. L'arrangeur de [Jean] Goldkette, Bill Challis, se rappelait une rencontre typique avec King : "Quand nous vînmes chez Victor quelques jours avant la séance pour vérifier la liste des morceaux que nous avions choisis avec eux, nous découvrîmes que King avait déjà sélectionné les morceaux que *lui* voulait que nous jouions. Il les avait donnés [au manager de l'orchestre Charles] Horvath, qui me les avait donnés en s'excusant et me disant de les arranger du mieux que je pouvais. Mais, mon Dieu, quels navets c'étaient ! Charlie avait discuté avec lui, expliquant que ces morceaux n'étaient pas ceux que l'orchestre jouait ou voulait. Mais King emporta la discussion [...]. Il dit à Charlie que si nous n'aimions pas sa sélection, il trouverait un autre orchestre. Nous sommes donc réunis pour une répétition avant la date de l'enregistrement. Vous auriez vu la tête des gars ! Je veux dire, ces chansons étaient les pires !" Ce qui est frappant ici, c'est le gouffre entre le sens qu'avait l'orchestre de ce qu'il faisait le mieux et la conception représentée par King et sa sélection de chansons. Dans les termes du lead alto de Goldkette, Stanley 'Doc' Ryker, "Je ne comprends vraiment pas du tout pourquoi [King] avait engagé l'orchestre. Le truc qu'il ne voulait pas, eh bien, c'était notre style". » ▶86

Mais symétriquement, certains aspects positifs de l'action du disque ont souvent été relevés. Très tôt, il a pu constituer un stimulant de la créativité.

> « [Jelly Roll] Morton a adapté de multiples façons le saxophone au rôle précédemment tenu par le violon dans l'orchestre de ragtime, bien qu'il ne s'empêchât pas d'employer lui-même des violonistes, comme dans son enregistrement de 1926 de "Someday Sweetheart", qui combine deux violons avec la clarinette basse. Ses disques anciens aussi bien que tardifs, montrent un nouveau type d'imagination à l'œuvre – un performeur qui structurait ses enregistrements comme des entités compositionnelles ; extensions et compléments de ses pièces écrites. » ▶87

Alyn Shipton observe par ailleurs que les Red Hot Peppers du même Morton de 1926-27, aussi bien que les Hot Five et Hot Seven de Louis Armstrong n'existaient que dans les studios d'enregistrement ▶87. Count Basie, de son côté, livre un témoignage direct :

▶89 Shipton 2001, p. 45.

▶90 Sudhalter 1999, p. 305-306.

▶91 Shipton 2001, p. 127.

« Il faut prendre autre chose en compte quand on parle de ces deux orchestres ▶88, c'est l'industrie du disque. Dans l'ancien temps, les compagnies de disques avaient l'habitude de publier ces simples de dix pouces ▶89 avec un morceau de trois minutes sur chaque face. Mais quand les disques microsillon de longue durée ▶90 arrivèrent, ces compagnies commencèrent à publier des disques de dix et douze pouces avec vingt à trente minutes par face. Ainsi, cela signifiait qu'en entrant dans une séance d'enregistrement, vous travailliez vraiment sur un album qui habituellement comprenait ou bien plusieurs morceaux longs, ou bien jusqu'à seize morceaux ordinaires de trois minutes. Naturellement, cela poussait les arrangeurs à apporter de plus en plus d'arrangements en même temps, et c'est vraiment de la sorte que nous en sommes arrivés à des albums entiers de morceaux provenant d'un seul arrangeur. La question n'était vraiment pas d'avoir tous ces nouveaux morceaux dans le répertoire. De fait, cela marchait dans l'autre sens. Nous devions avoir du matériel nouveau pour ces séances d'enregistrement, et ainsi nous en gardions une partie au répertoire pour un temps, soit parce que c'était quelque chose que nous aimions, ou parce que nous commencions à avoir des demandes après que le disque fut sorti. » ▶91

• Les circonstances de l'enregistrement

Une critique voisine est celle des conditions globales d'enregistrement et de la différence constatée entre l'aspect d'une même musique sur scène et sur disque. Richard Sudhalter, lui-même musicien, précise à propos de la méthode suivie dans sa monumentale et magistrale étude sur les musiciens blancs entre 1915 et 1945 :

« Je me suis constamment et massivement appuyé sur les enregistrements. Cela ne me contente pas entièrement : ayant fait moi-même des enregistrements, je ne suis que trop averti du fait que les conditions de studio ne constituent *pas* un environnement de jeu naturel. C'était spécialement vrai aux premiers temps du jazz enregistré, quand une combinaison de facteurs – mécaniques, temporels, atmosphériques, acoustiques et particulièrement de supervision – pouvaient créer une situation carrément inhospitalière pour le genre d'interaction spontanée qui est à la racine de tout bon jazz. Même à cette époque, les contraintes de temps de tant de séances d'enregistrement se conjuguaient souvent à l'épuisement et – reconnaissons-le – à de sévères gueules de bois suffisantes à elles seules pour plomber une séance efficace. Que tant de disques mémorables aient résulté de circonstances si imparfaites n'est pas seulement un petit miracle mais un hommage à l'endurance de la musique et des musiciens. Les disques étaient et sont des comptes-rendus défectueux. » ▶92

Gunther Schuller rapporte ce propos du cornettiste Mutt Carey, contemporain de Joe "King" Oliver :

« Je vais te dire un truc sur les disques de Joe. Je n'en ai jamais entendu un seul qui arrive près de la façon dont Joe sonne en vrai. » ▶93

Alyn Shipton note pour sa part :

« Les jeunes musiciens chicagoans que [Bud] Freeman connaissait, comme Jimmy McPartland, Art Hodes, Eddie Condon et Dave Tough [...], entendirent tous à ce moment l'orchestre [de King] Oliver et se rappellent un groupe qui sonnait de façon beaucoup plus impressionnante en réalité que sur ses disques, handicapés qu'ils étaient par la technologie acoustique de l'époque. » ▶94

▶88 Count Basie fait ici référence au « vieux » et au « nouveau », c'est-à-dire aux orchestres qu'il a dirigés avant et après la coupure de 1950 où il s'est produit en petite formation.

▶89 Le format 78 tours.

▶90 Le « LP » 33 tours, appelé aujourd'hui le « vinyle ».

▶91 Basie & Murray 2002, p. 350-351.

▶92 Sudhalter 1999, p. x.

▶93 Schuller 1968, p. 70, note 15.

▶94 Shipton, p. 120.

À propos d'une séance d'enregistrement de Bill Coleman qu'il avait supervisée pour Ultraphone le 24 janvier 1935, Hugues Panassié se souvient :

« Malheureusement, les ingénieurs d'Ultraphone n'arrivaient pas à bien enregistrer la contrebasse. On déplaça longuement [Eugène] d'Hellemmes à travers le studio, on essaya de l'enregistrer dans toutes les positions possibles ; il fallut près de trois quarts d'heure pour arriver à un résultat. Coleman et [Herman] Chittison eurent à jouer "What's the Reason" pendant tout ce temps-là, car à chaque nouvelle position de d'Hellemmes, on faisait un nouvel essai. Le résultat était inévitable : l'interprétation perdit peu à peu sa fraîcheur du début, l'improvisation devint de moins en moins spontanée, et lorsqu'on fit la cire définitive, on était loin de l'aisance, de l'inspiration du début. » ▶95

Une séance ultérieure du même Bill Coleman montre un résultat différent. Hugues Panassié remarque que le trompettiste, enregistrant « Joe Louis Stomp », s'abstient de placer un *riff* emprunté à Fletcher Henderson, comme il le faisait chaque fois au même endroit quand il jouait à la Villa d'Este, cabaret parisien. Il en tire une conclusion nuancée :

« Ce détail en apparence insignifiant me prouva deux choses, qui me furent souvent confirmées par d'autres séances d'enregistrement. La première, que les grands musiciens de jazz, loin de préparer leurs solos pour enregistrer, comme le veut un préjugé trop répandu, improvisent autant et plus au studio qu'au cabaret, sauf en quelques circonstances spéciales. La seconde, se déduisant de la première, que souvent les musiciens se *concentrent* davantage au studio d'enregistrement qu'au dancing. [...] Certes, *à égalité d'inspiration*, on jouit davantage d'un musicien en l'entendant en personne que dans un disque, mais qu'on ne dise pas : "Il joue moins bien dans les disques". » ▶96

L'environnement du studio n'est donc pas toujours hostile. On y bénéficie parfois d'excellentes conditions acoustiques et d'écoute mutuelle, meilleures que sur certaines scènes. Si les enregistrements de jazz où l'on entend des pianos indignement faux abondent, il faut aussi admettre qu'il n'en va pas toujours ainsi et qu'il peut parfois arriver que les instruments trouvés dans les lieux du jazz ne se révèlent pas, à l'usage, au-dessus de tout reproche.

• Modalités de la publication

Le disque n'est pas seulement son enregistrement mais aussi le conditionnement de la musique et sa mise à disposition sur le marché. On a déjà vu plus haut certains problèmes liés la sélection et à l'ordonnancement de ce qui se voit finalement publié. La pratique des intégrales a donné une dimension nouvelle à ces problèmes, comme le relève Patrick Williams :

« Les éditeurs vont trop loin en publiant toutes les prises inédites d'un même titre, sous le seul prétexte qu'il s'agit d'une intégrale, sans aucunement faire intervenir quelque chose qui serait de l'ordre du jugement esthétique ou de l'appréciation critique. » ▶97

▶95 Panassié 1946, p. 173.

▶96 *Ibid.*, p. 176-177. Dans ce même ouvrage, Hugues Panassié décrit en détail le processus d'enregistrement avec les moyens disponibles à l'époque (p. 190-192).

▶97 Williams 2001, p. 185.

Au nom de cette position initiale, fondée sur le jugement de valeur esthétique, l'auteur va jusqu'à dénier la généralisation de la notion d'œuvre à tout ce qui est enregistré :

> « Sous prétexte qu'en jazz, l'œuvre ne peut être que ce qui est fixé par l'enregistrement, les éditeurs d'intégrales cèdent à la tentation de considérer que tout ce qui est enregistré est œuvre. Or le résultat de ce jusqu'au-boutisme est exactement l'inverse. Une intégrale ainsi surchargée de doublons et de brouillons n'offre pas une image nette de l'œuvre d'un musicien mais plutôt un document sur les conditions de la création – ce qui n'est pas sans intérêt, nous y reviendrons. » [98]

L'album en revanche, doit être considéré comme une œuvre, de préférence aux produits isolés des séances d'enregistrement :

> « Balayer les albums *Mingus Ah Um* et *Mingus Dinasty* sous prétexte qu'ils sont des constructions a posteriori et les remplacer par les séances du 5 mai, du 12 mai, du 1er novembre et du 13 novembre 1959, c'est oublier que ces albums ont joué un rôle historique. Que ce sont eux qui ont exercé une influence, qui ont servi de référence pour des musiciens et des amateurs, qui ont parfois été à l'origine du déclenchement de vocations... » [99]

L'argument, ici, n'est pas tant celui de la production (une volonté artistique prévaudrait à la constitution de l'objet-album qui est plus qu'une simple collection de pièces éparses) que de la réception : ce sont des albums qui agissent en tant que tel sur celle-ci.

Patrick Williams admet toutefois que « l'intention de l'auteur » n'est pas forcément souveraine, ce qui plaide au contraire pour l'usage de l'intégrale :

> « Vouloir se régler sur "l'intention de l'auteur" pour définir les contours d'une œuvre, c'est oublier que le respect de cette intention est un privilège auquel bien peu de musiciens de jazz ont accédé. Mais surtout, proposer d'éliminer du corpus du jazz tout ce qui, à l'origine, n'a pas été créé pour publication, c'est faire surgir immédiatement une foule d'exemples qui sont comme autant de protestations : des pièces qui ont joué un rôle essentiel dans l'histoire de cette musique et qui en représentent certaines des expressions les plus réussies. Et paradoxalement, ce sont alors les bonnes raisons qu'il y a de tout publier qu'il faut énumérer. » [100]

Autre avantage, l'intégrale est un support, éventuellement problématique pour une appréhension nette de l'œuvre, mais c'est en revanche un outil utile pour son analyse :

> « Les prises délaissées et les multiples versions d'un même thème permettent donc de mieux comprendre le processus de création chez les musiciens de jazz. Lorsqu'on évoque la possibilité de suivre la genèse d'une œuvre, l'exemple qui vient à l'esprit est le *'Round Midnight in Progress*, de Thelonious Monk, publié par Milestones, qui fait entendre six longs et beaux essais avant que le pianiste parvienne à la version définitive – définitive pour ce 5 avril 1957. Comme cela se fait dans le domaine littéraire, nous pourrions imaginer un système de publication qui verrait coexister l'édition des seuls "masters" pour le grand public et les "œuvres complètes", avec essais et fausses pistes, pour les chercheurs et critiques. » [101]

[98] Williams 2001, p. 185-186.

[99] *Ibid.*, p. 188.

[100] *Ibid.*, p. 190.

[101] *Ibid.*, p. 193.

• Diffusion - réception

Mais le bénéfice incontestable du disque concerne bien sûr la diffusion, la capacité à rendre présent ce qui est passé, proche ce qui est éloigné. Sous une forme certes ossifiée, mais présentant l'avantage inestimable et indispensable pour une musique non écrite de restituer du son et non du code comme la partition. Dès les débuts, les observateurs se réjouissent de cette faculté du nouveau médium.

Roger Pryor Dodge en 1929 ▶102 :

> « Pour autant que le jazz est supposé dominer notre musique moderne, il est rare à son état pur. Dans la mesure où ses charmes sont encore réservés à une minorité, sauf dans des formes altérées, les grandes cités américaines ne sont pas riches de bons orchestres de jazz. Au lieu de cela, les orchestres de jazz de premier plan sont éparpillés dans tout le pays et le seul moyen possible d'entendre du bon jazz en quantité est celui offert par les disques phonographiques. » ▶103

Hugues Panassié en 1934 :

> « [...] Le phonographe est un instrument précieux pour la musique de jazz. Le disque est le seul moyen de conserver des improvisations qui, sans cela, seraient perdues à jamais. Dans la musique classique, quelques feuilles de papier suffisent pour fixer une oeuvre, la conserver avec toutes ses valeurs. Dans la musique de jazz au contraire, même lorsqu'il n'y a pas improvisation, l'exécution reste un élément trop important pour que l'on puisse créer sans en tenir compte. Le disque qui permet de conserver toutes les exécutions est donc bien le moyen idéal de fixer la musique de jazz. [...] À une nouvelle expression de l'art musical correspond un nouveau mode de conservation. Il y a quelque chose de providentiel dans le fait que le phonographe ait été inventé vers l'époque où allait naître le jazz. Ce n'est pas l'un de ses moindres bienfaits que de nous permettre de garder les improvisations de quelques musiciens extraordinaires et les interprétations d'ensemble d'orchestres non moins exceptionnels. » ▶104

Rudi Blesh en 1946 :

> « Heureusement, le jazz, dans nombre de ses phases, possède une inestimable sorte de documentation, le disque phonographique. Plus que dans aucun autre champ musical, l'enregistrement est vital pour le jazz, musique spontanée, improvisée – bien que systématique – musique *composée pendant qu'on la joue* ». ▶105

Diffusion du son, mais aussi diffusion d'un savoir que l'on peut tenter d'extraire de la matière du disque pour le faire sien :

> « Quand l'orchestre de [King] Oliver fit ses premiers disques en avril 1923, cela produisit une sensation certaine et d'autres musiciens usèrent les disques, apprenant les parties note pour note. » ▶106

La discussion précédente tournait tout entière autour de la production de l'œuvre. Mais qu'en est-il de la réception ? « West End Blues » de Louis Armstrong, « Ko-ko » de Duke Ellington, « Koko » de Charlie Parker, *Kind of Blue* de Miles Davis, *A Love Supreme* de John Coltrane, tous fixés sur des supports, soit comme enregistrements isolés, soit comme albums comme le rappelait Patrick Williams, ne sont-ils pas des

▶102 Et même sans doute en 1925. En effet, l'article est publié en 1929, mais le fils de l'auteur avance que ce texte, écrit à l'occasion de la seconde audition newyorkaise de la *Rhapsody in Blue* de Gershwin et originellement titré « Jazz contra Whiteman », a été rédigé en 1925.

▶103 Dodge 1929, p. 7.

▶104 Panassié 1934, p. 49-50.

▶105 Blesh 1946, p. ix.

▶106 Shipton, p. 120.

œuvres ? Si le passage de la performance au disque par l'enregistrement ne pouvait les faire œuvres, leur réception n'y suffirait-elle pas ? On peut toujours les replacer dans des projets, des contextes – c'est ce que font les commentateurs, ce qu'ils se doivent de faire – mais c'est bien comme des œuvres qu'ils sont traités. La réception, *nolens volens*, les a constitués en œuvres. Réception qui ne se limite pas d'ailleurs à celle des auditeurs-consommateurs, ni même de la presse. Elle inclut aussi les musiciens et ce que Leonard Meyer appelle la réverbération, évoquée ici par Thomas Owens :

> « [...] Habituellement, les enregistrements de jazz représentent des tranches arbitraires des vies musicales des musiciens, et le monde du jazz attache de l'importance à des enregistrements spécifiques qui peuvent n'avoir que peu ou rien à voir avec les musiciens eux-mêmes. Par exemple, le « Koko » de Charlie Parker ou le « So What » de Miles Davis sont importants d'abord parce qu'ils ont été largement imités, non parce qu'ils sont intrinsèquement meilleurs que des douzaines d'autres solos enregistrés par ces artistes. » [107]

Réalité qui en rejoint une autre, historique celle-là, où l'enregistrement, depuis les débuts de l'histoire de cette musique, tient une place d'autant plus décisive qu'on se trouve éloigné des centres de création. Philippe Gumplowicz note pour le cas français (mais il aurait pu le faire pour le monde entier hors États-Unis) :

> « Aimer le jazz, jusqu'à la fin des années 40, c'était aimer des disques. Des disques enveloppés de papier kraft, sans indication d'origine autre que les renseignements qui figuraient sur l'étiquette centrale. » [108]

• Quelle alternative ?

Comment, enfin, faire sans le disque ?

> « Les disques étaient et sont des comptes-rendus défectueux. Mais à la fin, quel autre moyen avons-nous pour entendre jouer autant de jazzmen des débuts ? Commençant dans les années 1930, les retransmissions (radio) "live" et les enregistrements de concert étaient disponibles, trouvant les musiciens le soir à leur meilleur, au travail, relâchés et souvent avec des poussées d'adrénaline impossibles à imaginer à dix heures du matin. Mais aucune représentation de cette sorte de musique hot des années 1920 n'a encore fait surface *in situ*. Tristement, le jazz avant 1917, l'année où il fut enregistré pour la première fois, doit rester pour toujours un no man's land auditif. » [109]

Qu'on le considère comme un « document » plutôt que comme l'œuvre elle-même n'est que de peu d'importance par rapport au fait brut. Que cela nous plaise ou non, l'enregistrement mécanique, à travers ses divers supports (rouleau, 78 tours, 33 tours, disque compact, fichiers dématérialisés) à travers les contraintes qu'il impose et les opportunités qu'il offre, à travers son économie et sa réception, à travers l'outil de transmission et de pédagogie qu'il a représenté, a forgé l'histoire du jazz (l'a formatée diraient peut-être ses détracteurs), pour le pire parfois peut-être, mais le plus souvent pour le meilleur. On est en tout état de cause aux antipodes d'un phénomène de greffe des minutes d'un procès, extérieur, pâle copie ou coupeur de tête, parasite ou pourvoyeur de fausses nouvelles. Gunther Schuller propose une

[107] **Owens 1995, p. x.**

[108] **Gumplowicz 1995, p. 169.**

[109] **Sudhalter 1999, p. xx.**

vision de l'enchevêtrement et de la prise de vitesse où le disque sert de catalyseur, d'enzyme :

> « À mesure que le jazz se développe au cours des années vingt, il devient de plus en plus difficile de distinguer les nombreuses branches en fonction des influences directes ou indirectes, des évolutions parallèles ou postérieures, ou des caractéristiques musico-sociales ou régionales. De fait, ce dernier aspect reste l'un des plus controversés de la recherche sur le jazz. À un certain niveau, il est évident que la prolifération soudaine des enregistrements (et de la radio) annihila les différences régionales. Un musicien de Kansas City n'était pas obligé de voyager jusqu'à Chicago ou New York pour savoir ce qu'on y jouait. Il pouvait l'entendre sur les disques et se laisser influencer par ce qu'il entendait (si telle était son inclination). En même temps, et à un autre niveau de créativité, l'industrie naissante du disque, avec son potentiel pour atteindre un marché incomparablement plus large et par là même un élargissement économique, poussa des musiciens de régions même excentrées à entrer en compétition pour une part du marché. Les moins doués le firent en imitant les grands et les novateurs. Ceux qui avaient du talent poursuivaient dans leur voie propre avec l'espoir d'enregistrer un jour. Il en résulta que ce qui n'était à l'origine qu'un amalgame de multiples influences concentrées par hasard dans une ville, en l'occurrence la Nouvelle-Orléans, se diffusait désormais dans le reste du pays, filtré et modifié par les traditions locales ou régionales, ou – de façon plus importante encore – reformé et redirigé par des individualités novatrices. À la fin des années vingt, ce processus de prolifération était largement engagé, et son principal véhicule était devenu le "*big band*". » ▶110

Uniformisation ou ferment de nouveauté ? Du régime à la tradition, il n'y a qu'un pas. Cette citation de Hazel V. Carby illustre au mieux, par un exemple, comment il a pu être franchi ▶111 :

> « Il a souvent été affirmé que l'enregistrement du blues avait compromis et corrompu une forme purement folklorique du blues, mais la combinaison du vaudeville, du carnaval, des *minstrel shows* et du phonographe signifiait que le "*folk-blues*" et l'industrie de la culture étaient inextricablement liés dans les années 1920. Vers 1928, le blues chanté par des Noirs n'était que secondairement d'origine folklorique et la source première pour la transmission de groupe du blues se faisait par le phonographe, à quoi s'est alors ajoutée la radio. » ▶112

Et en 1939, Wilder Hobson conclut ainsi son *American Jazz Music*, l'une des premières histoires du jazz :

> « Mais le jazz n'a jamais demandé à être justifié, que ce soit en termes d'un futur clairement discernable ou de quelque autre façon. Il peut contenir des suggestions pour des musiciens en devenir, mais en soi, c'est l'un des nombreux langages spontanés de l'histoire musicale, l'une des nombreuses traditions d'improvisation, avec ses propres subtilités uniques de ligne et d'esprit. La plupart des autres ont été entendues, et perdues. Il existe, cependant, une différence avec celle-là. Comme les autres, elle passera sans aucun doute presque imperceptiblement dans le courant général de la musique plus formelle, délibérément travaillée. Mais le jazz original, l'improvisation, seront préservés par le disque phonographique. » ▶113

▶110 Schuller 1968, p. 242-243.

▶111 *Cf.* également Hunkemöller 1980.

▶112 Carby 1999 *in* Walser 1999, p. 357.

▶113 Hobson 1939, p. 216-217.

7 Le problème de la composition

Reste le difficile problème de la composition de jazz. Une telle entité existe-t-elle ? Si oui, s'agit-il d'une œuvre de jazz et comment la définir ? Il est bien évident qu'aucune performance de jazz n'est produite *sui generis*, dans l'impensable innocence d'une énonciation pure de toute préméditation. La grande majorité d'entre elles s'appuient sur ce qu'il n'y a aucune raison de ne pas appeler des compositions. Comme on le sait, celles-ci doivent être considérées comme des points de départ, l'essentiel de l'œuvre de jazz se manifestant dans le traitement qui est fait d'un matériau de base, compositionnel ou autre, à la différence de l'œuvre écrite savante où une essence de l'œuvre existe dans la partition, manifestée par l'interprétation. Pour autant, cette composition utilisée pour l'œuvre de jazz n'est pas un objet transparent, informe et sans âme. Le terme de « composition de jazz » est équivoque, il faut s'y attarder. Signifie-t-il simplement « composition utilisée pour une œuvre de jazz », ou « composition dont certaines caractéristiques, stylistiques ou autres, la rangent dans une catégorie particulière, sous-ensemble de l'ensemble des compositions » ?

Si l'on considère d'abord l'ensemble des compositions de jazz au premier sens, c'est-à-dire toutes les compositions utilisées pour la réalisation d'œuvres de jazz, il est aisé de tracer une première ligne pour cerner deux grands sous-ensembles : celles composées par des musiciens de jazz d'une part, et toutes les autres d'autre part. Dans cette seconde catégorie, se trouvent les « standards » au sens originel du terme, c'est-à-dire les compositions conçues par des musiciens qui ne sont pas des musiciens de jazz, principalement pour la comédie musicale étatsunienne, mais aussi pour le film, la musique populaire, l'opéra, ou toute autre finalité que la performance de jazz. Le plus connu de ces musiciens est sans conteste George Gershwin. On ne peut dire qu'il est un musicien de jazz, alors que ses compositions ont servi pour des milliers d'œuvres de jazz. « Summertime », pour n'en citer qu'une, est l'une des compositions les plus jouées et enregistrées dans l'histoire du jazz (la discographie générale du jazz de Tom Lord en recense à ce jour 1477 versions ▶114). Si on l'examine dans sa version éditée, soit avant que les musiciens de jazz s'en soient emparés, rien ne permet de la placer stylistiquement ou d'un autre point de vue dans le champ du jazz. Son rattachement ne devient effectif qu'une fois qu'elle a été intégrée, par la pratique des musiciens de jazz, à leur répertoire, c'est-à-dire quand ces mêmes musiciens y ont vu un support favorable à la création d'œuvres de jazz. Ce choix, plébiscitaire en cette occurrence, est-il purement arbitraire, fortuit ? Les musiciens de jazz n'ont-ils élu « Summertime » que pour des raisons non musicales, commerciales, de convenance ou autres, ou bien faut-il considérer que ce vote par la pratique indique précisément que cette composition contient en elle-même, en son être musical, des éléments que les musiciens de jazz ont reconnus et qui ont motivé leur élection de cette composition et signé son entrée, *de facto*, dans le répertoire du jazz ? On voit que la question est très difficile. André Hodeir l'a tranchée d'une façon très radicale :

▶114 http://www.lordisco.com, consulté en avril 2009. Cette discographie se propose de recenser toutes les séances d'enregistrement relevant du jazz et ayant donné lieu à publication, depuis les débuts de l'enregistrement mécanique et dans le monde entier. La tâche est évidemment prométhéenne et ne peut être accomplie dans son intégralité sans omission ni erreur.
Il s'agit toutefois d'une référence d'une grande utilité.
À cette date d'avril 2009, 183 000 séances d'enregistrement et 366 000 compositions environ s'y trouvaient répertoriées et le site est mis à jour régulièrement.

« Est-ce par goût ou pour des raisons extra-musicales qu'un Stan Getz enregistre *Pennies from Heaven*, qu'un Herbie Steward expose scrupuleusement la mélodie de *My Last Affair*? Il n'y aurait là que demi-mal si les uns et les autres, suivant en cela l'exemple du Lester Young de *These Foolish Things*, savaient abandonner ces thèmes misérables dès l'exposition ; mais ils ne paraissaient pas être persuadés de la nécessité de renouveler leur matériau : tout au contraire, ils se complaisent dans cette tourbe mélodique, retombant ainsi dans l'erreur la plus fâcheuse qu'aient jamais commise leurs aînés. » ▶115

André Hodeir confesse ici le peu d'estime dans lequel il tient le répertoire des standards (ou au moins une partie d'entre eux). Mais les musiciens cités n'ont-ils pas vu dans ces compositions quelque chose qui leur permettait d'exprimer ce qu'ils avaient à dire ? Je n'entrerai pas ici dans le détail de cette discussion. On se contentera de suggérer qu'il paraît largement abusif de ne voir dans le choix opéré par les musiciens les plus importants que des symptômes de paresse d'esprit ou de reddition pure et simple aux impératifs de la mode ou du commerce.

Qu'en est-il ensuite d'une composition créée par un musicien de jazz, et comportant toutes les caractéristiques, y compris stylistiques, du jazz, telle que par exemple, « 'Round Midnight » de Thelonious Monk ? Ici, pas de problème d'apparentement au champ du jazz, tout y concourt. Mais ne disparaît pas pour autant le problème du mode d'être. Une composition pour le jazz ne peut se manifester dans un objet sonore (de jazz) autrement que dans une performance qui, au moment même de son accomplissement, devient un objet réel à part entière, différent de la composition, objet virtuel. « 'Round Midnight », fût-elle jouée par Thelonious Monk lui-même, au moment de la performance devient une version de « 'Round Midnight », œuvre de jazz à part entière, distincte de la composition qui lui sert de support. Dans ce sens, une composition pour le jazz ne peut jamais être entendue en elle-même. La performance est un objet qui, dans le mouvement même où elle lui donne une nouvelle version, la recouvre, la masque, à la différence de l'interprétation qui manifeste, révèle l'œuvre de régime écrit. Dans celui-ci, une interprétation correcte est pour une part une opération transparente, comportant certes ses déterminations propres qui en font un objet lui aussi unique, mais l'être de la composition écrite n'est pas absorbé par l'interprétation comme la composition pour le jazz peut l'être par la performance.

Cette première réflexion sur la composition est toute provisoire et ne demande qu'à être discutée. On essaiera de l'approfondir au chapitre suivant. Je me tiendrai ici à cette position temporaire où l'on considère une composition comme une œuvre musicale mais pas comme une œuvre de jazz, même dans le cas où elle en comporte certaines caractéristiques, stylistiques en particulier. Pour ce qui concerne l'appartenance à un champ supposé des compositions de jazz, on proposera – tout aussi provisoirement – la réponse suivante. Il est bien évident que la *Cinquième Symphonie* de Gustav Mahler n'est pas une composition de jazz, pas plus que Mahler n'était musicien de jazz. Rien n'empêche toutefois un musicien de jazz de s'emparer d'un ou de plusieurs de ses

▶115 **Hodeir 1981, p. 114.**



thèmes pour la création d'une œuvre de jazz, bien entendu tout à fait distincte (et vraisemblablement très différente dans tous ses aspects) ▶116. Pour des compositions comme « Summertime », ainsi que la multitude des standards qui ont pu être enregistrés dans des versions jazz, la question de leur identité devient déjà plus difficile à trancher. Elle l'est moins pour toutes les compositions créées par des musiciens de jazz pour le jazz. Pour sortir de cette difficulté, on proposera de parler de « composition pour le jazz » et non de composition de jazz. On pourra sans doute reprocher à cette option d'éviter la question, mais cette expression, me semble-t-il, a l'avantage de faire apparaître un élément de virtualité qui paraît propre à l'être de la composition utilisée pour la création de l'œuvre de jazz. Une composition n'enfermerait pas ainsi, quels que soient son auteur et ses caractéristiques stylistiques, d'essence jazz. Elle l'acquerrait en quelque sorte chaque fois qu'un musicien s'en empare pour réaliser une œuvre assimilée à du jazz. Si cette vision était juste, une œuvre de jazz ne pourrait consister qu'en une performance. Une composition est bien dans cette optique une œuvre en général et elle devient une œuvre pour le jazz dès l'instant qu'une performance (de jazz) la prend pour point de départ.

* * *

On espère, dans ces deux premiers chapitres, avoir proposé une réflexion initiale sur l'œuvre de jazz, et contribué à tracer certains de ses contours, au moins pour prévenir les graves confusions souvent rencontrées, non seulement dans le commentaire sur le jazz, mais aussi parfois dans ses tentatives d'analyse ▶117. On admettra comme premier résultat provisoire que le jazz est une pratique autographique et que les œuvres qu'elle produit sont des performances nous parvenant plus ou moins transformées par l'enregistrement mécanique. Ce mode d'être suppose un processus de création de l'œuvre où l'acteur principal est le performeur. Par ces deux aspects – nature de l'œuvre et processus de production – la pratique du jazz diffère de la pratique écrite savante.

Le stade suivant consisterait à aborder la façon dont se structure cette œuvre de jazz (chapitre IV). Mais cette étape ne peut être abordée sans préciser le sens qu'on donne à tout un ensemble de notions fondamentales, pour l'essentiel spécifiques au jazz (où l'on verra réapparaître la notion de composition). C'est pourquoi on consacrera le chapitre suivant à l'étude de ces notions.

▶116 Ce fut en l'occurrence le cas avec le pianiste étatsunien Uri Caine *(Urlicht, Primal Light*, Winter & Winter, 1997). De nombreux autres exemples existent de pièces du répertoire écrit savant prises pour support d'œuvres de jazz.

▶117 Il n'est que de voir par exemple la manière dont la notion de « création » – au sens de première exécution publique d'une composition – est reprise par de nombreux acteurs du monde du jazz pour constater que des zones d'ombre planent sur ces préalables théoriques.

III NOTIONS ÉLÉMENTAIRES

Après avoir tenté de cerner un terrain du jazz, puis une identité de l'œuvre de jazz, on peut proposer d'aller plus avant en précisant le sens donné à quelques notions fondamentales, et en en introduisant de nouvelles. Cela dans le double but de se donner les meilleures chances d'éviter tout malentendu portant sur l'usage des termes existants d'une part, et de combler ce qui apparaît parfois comme des manques d'outils de l'autre. Certaines de ces notions seront réexaminées dans le détail aux chapitres suivants.

Pour ce premier examen, on regroupera ces notions en trois groupes :
- paramètres, forme, structure, cadrage ;
- composition, arrangement ;
- structure de l'œuvre, structure de la performance, structure du procès, moments, niveaux ;
- modes d'élaboration, modes d'échange, texte fixe, code de jeu, improvisation, consigne, signal, interaction.

1 PARAMÈTRES

Poursuivant le
jazz, l'œuvre de jaz
en spécifiant plus
opère dans le même
pour pouvoir mene
préalable certaines
notions reliées à ce

1.1 Paramètres

On considère gé
de quatre : mélodie,
le son. Les chapitre
que pose leur utilisa
dès le niveau de l'é
d'aborder dans le c
rapidement le sens

Combien de para
le cadre du jazz ? Tr
problème particulier
pour la forme et le s

La forme est évi
pose, du point de vu
le rebaptiser « Crois
« Forme » ▶1. Plutôt
passages où cet au
résultant ▶2 : la struc
paramètres : mélodi
distinction nette ent
On se contentera à c
moindre enjeu, par c
du point de vue des
sorte résultante. Le
niveau de la compo
pour que le processu
jazz en fonction de so
La pièce une fois ach
– que l'on pourra r
élément de la forme

1 Paramètres - forme - structure - cadrage

Poursuivant le cheminement qui nous conduit du général vers le particulier (le jazz, l'œuvre de jazz, la composition pour le jazz), la logique supposerait de continuer en spécifiant plus encore cette notion de composition et celle d'arrangement qui opère dans le même champ. On le fera dans une deuxième partie de ce chapitre. Mais pour pouvoir mener à bien cette introspection, il paraît nécessaire de préciser au préalable certaines notions. Il s'agit des paramètres et de leur définition, et des notions reliées à celle de forme, notamment la structure et le cadrage.

1.1 Paramètres

On considère généralement que les paramètres de la musique sont au nombre de quatre : mélodie, rythme, harmonie et forme. Un cinquième est parfois ajouté : le son. Les chapitres V à IX tenteront d'étudier en détail les problèmes spécifiques que pose leur utilisation dans le jazz. Le recours à ces paramètres est indispensable dès le niveau de l'étude de la structuration de l'œuvre de jazz que l'on se propose d'aborder dans le chapitre suivant. C'est pourquoi il est nécessaire de préciser ici rapidement le sens général attribué à chacun avant d'y revenir plus en détail.

Combien de paramètres faut-il donc retenir et quel est leur statut respectif dans le cadre du jazz ? Trois d'entre eux, mélodie, harmonie et rythme ne posent pas de problème particulier dans l'appréhension de leur sens général. Il en va différemment pour la forme et le son.

La forme est évidemment un paramètre qui a été très largement discuté et qui pose, du point de vue de l'analyse, de nombreux problèmes. Jan La Rue propose de le rebaptiser « Croissance » et de le diviser en deux catégories « Mouvement » et « Forme » [1]. Plutôt que de retenir cette distinction, on est tenté de s'intéresser aux passages où cet auteur suggère de considérer la forme comme un paramètre résultant [2] : la structuration d'un morceau s'établit d'après les articulations des autres paramètres : mélodie, harmonie, rythme et son. L'important étant d'établir une distinction nette entre forme et structure, comme il sera tenté au chapitre suivant. On se contentera à ce stade de remarquer que la forme est peut-être dans le jazz de moindre enjeu, par comparaison avec la tradition écrite savante. Il me semble que, du point de vue des musiciens, la forme est là aussi une préoccupation en quelque sorte résultante. Les formes choisies par les musiciens de jazz – que ce soit au niveau de la composition ou de la performance – le sont avant tout, à mon sens, pour que le processus improvisationnel tel qu'entend le développer le musicien de jazz en fonction de son époque et de son style, puisse être mené de la meilleure manière. La pièce une fois achevée, il en résulte une structure – appréhendable *a posteriori* – que l'on pourra rediscuter sous l'angle de la forme. Mais le plus souvent, cet élément de la forme ne paraît pas avoir été prémédité comme un objectif. Il est

[1] *Growth, Movement, Shape.* La Rue 1970, p. 115 à 152.

[2] *Ibid.*, p. 10-12.

certes des exceptions, et l'on pense immédiatement à Duke Ellington (et peut-être à Charles Mingus ou Gil Evans). Il faudrait parler aussi des contraintes externes (les durées autorisées par les supports successifs de l'enregistrement, les impératifs de la danse, du passage en radio, etc.). Mais il me semble que, même dans ce cas où la préoccupation formelle est explicite, elle n'est peut-être là aussi qu'un objectif secondaire. Quand John Coltrane faisait durer « Impressions » jusqu'à trente voire quarante minutes, je ne parviens pas à me persuader que le morceau ainsi produit était le résultat d'un objectif formel expressément calibré. C'est la durée, me semble-t-il, qui fait sens plus que la forme en soi. Une nécessité expressive, certainement première, faisait appel à certains éléments mélodiques, harmoniques, rythmiques, sonores, jugés adéquats pour le type de situation improvisationnelle recherchée, cette nécessité aboutissant, *in fine*, à certaine forme résultante, là où les autres paramètres étaient certainement plus consciemment élaborés.

> « Le son est la première chose qu'on entend vraiment ; où que ce soit. Même si c'est d'une fraction de seconde, on entend le son avant le contenu. » ▶3

Jan La Rue emploie le terme « son » de préférence à celui de « timbre », et cela semble, non seulement souhaitable, mais indispensable dans le cas du jazz. Le son serait plutôt une catégorie, au sens où Jan La Rue emploie ce terme. Celle-ci inclut en tout cas plusieurs éléments autres que le timbre : la dynamique, l'instrumentation, l'orchestration, le traitement du son à l'enregistrement et à la post-production (et peut-être d'autres encore). On pourra toutefois objecter que le son n'est pas le seul paramètre concerné par ces problèmes de périmètre. Le rythme regroupe aussi un ensemble d'éléments comme le tempo, la métrique, l'agogique, etc. S'il me semble qu'il faut envisager le son dans toutes ses composantes comme paramètre aux côtés de l'ensemble mélodie, harmonie, rythme et forme, c'est précisément qu'il constitue un tout ne se réduisant pas à la somme des parties que forment les éléments cités, de niveau en quelque sorte inférieur. C'est également parce que le son au sens le plus général a une importance toute particulière dans le jazz – à l'instar d'autres musiques de régime phonographique comme on l'a vu au chapitre précédent – où les individualités se caractérisent d'abord par une sonorité qui dépasse la simple notion de timbre. Le son de Louis Armstrong, celui de Miles Davis ou de John Coltrane, sont des entités identifiables qui ne se résument pas au timbre de leur instrument et intègrent des dimensions expressives essentielles. Même des arrangeurs ne jouant d'aucun instrument peuvent avoir un son qui s'exprimera à travers des orchestres différents composés de musiciens différents. On peut aller plus loin en avançant que le son est aussi – comme le dit Gil Evans – ce qu'on entend en premier et ce qui reste une fois que la musique s'est arrêtée. La difficulté ici est de ne pas étendre la notion de façon à ce qu'elle se confonde avec celle de style. Tout en restant conscient de cet écueil, il semble toutefois nécessaire d'élargir la notion au-delà du seul timbre. Peut-être une particularité du jazz serait-elle de réserver une place plus importante au son qu'à la forme.

▶3 **Gil Evans *in* Evans & Cugny 1988 (vidéo).**

Quoi qu'il en soit, on retiendra ici cinq paramètres : mélodie, harmonie, rythme, forme et son. Chacun d'entre eux sera étudié en détail dans les chapitres suivants. Mais, pour la logique et la compréhension du développement, il est nécessaire d'indiquer tout de suite le sens donné aux concepts attachés à la notion de forme.

1.2 Forme - structure - cadrage

1.2.1 Forme ▶4

La forme est un concept très complexe sur lequel la philosophie et l'esthétique réfléchissent depuis toujours. Je n'aurai pas la vanité de prétendre contribuer à cette réflexion mais, ici comme ailleurs, le réquisit est d'expliciter la conception qui sous-tend les développements ultérieurs. On précisera encore que, lorsqu'on parle ici de « forme », il s'agit toujours de forme musicale, sans que l'on accole systématiquement l'adjectif.

La forme, dans une acception restreinte du terme qu'on discutera au chapitre IX, est un concept de portée plus générale que celui de structure, qu'il englobe en quelque sorte. Ce postulat, pour discutable qu'il soit, sera toutefois posé ici au titre d'hypothèse heuristique. La forme serait de la sorte un modèle abstrait à quoi se rattachent une multitude de structures générées, manifestant en commun certaines caractéristiques qui vont précisément définir la forme concernée. L'AABA est ainsi une forme où un énoncé A est répété avant un nouvel énoncé B suivi d'une nouvelle occurrence de l'énoncé A. Au contraire, la forme ABAC alterne d'abord les énoncés A et B avant répétition du A et apparition d'un nouvel énoncé C. Chacune de ces deux formes peut s'incarner dans une infinité de structures. Dans une structure donnée, les lignes A, B ou C peuvent avoir un nombre de mesures égal ou inégal, les répétitions peuvent s'opérer avec des variantes (mélodiques, harmoniques), etc., mais un cheminement, un schéma, un rythme long en quelque sorte, pourront être identifiés dans cette structure particulière, permettant de la rattacher à une forme donnée et de distinguer les formes entre elles. Ce cheminement, ce schéma, ce rythme long, constituent ce qui caractérise et identifie une forme particulière.

Un point cependant sera tout de suite précisé, sur lequel on reviendra en détail : il convient impérativement de distinguer forme de la composition et forme de la performance. La forme d'une composition (AABA, ABAC, blues...) n'est pas la même chose que la forme d'une performance particulière. Dans ce dernier cas, on pourra par exemple identifier la forme thème-solos-thème, indépendamment de la forme de la composition éventuellement utilisée.

1.2.2 Structure

De la même façon que pour la forme, il faut distinguer structure de la composition et structure de la performance. La forme AABA pourra par exemple, comme dans « All the Things You Are », s'incarner dans une structure AA'BA» de 36 mesures

▶4 *Cf.* également chapitre IX, p. 298-304.

en quatre sections respectivement de 8, 8, 8 et 12 mesures, où le deuxième A est transposé et le dernier A allongé de 4 mesures. En revanche, la structure d'une version enregistrée d'« All the Things You Are » (par exemple introduction - exposition - solo 1 - interlude - solo 2 - réexposition - coda) est une entité différente, se rapportant dans ce cas à la forme thème-solos-thème. On prendra donc soin de distinguer, pour une pièce donnée, d'une part la structure de la composition et de l'autre la structure de la performance.

1.2.3 Cadrage

Reste la notion de cadrage. On emploiera ici ce terme pour désigner le calibrage interne d'une structure. Ainsi, le cadrage le plus courant des structures relevant de la forme AABA consiste-t-il en quatre sections de 8 mesures chacune. Celui de la grille conventionnelle du blues consiste en trois lignes de 4 mesures chacune. En revanche, la grille de « Flamenco Sketches », tel qu'enregistré par Miles Davis le 22 avril 1959, consistant en cinq accords sur chacun desquels les musiciens peuvent jouer aussi longtemps qu'ils le souhaitent avant de passer au suivant, ne comporte pas de cadrage. Plus exactement, la structure s'improvisant au cours de la performance, le cadrage, lui aussi, s'improvise. La structure et le cadrage résultants pourront être différents à chacune des performances réalisées à partir de cette grille sans cadrage imposé.

Le cadrage est donc bien une notion différente de la structure. Deux structures AABA et AA'BA» articulées chacune en quatre sections de 8 mesures par exemple, diffèrent, alors que leur cadrage est identique. Dans le cas de structures émanant de formes différentes, par exemple AABA et ABAC comportant le même nombre de sections et de mesures (gardons l'exemple 32 = 4 x 8), on pourra estimer qu'il s'agit également d'un cadrage identique.

On notera qu'une forme ne peut, en principe, avoir de cadrage, car c'est un objet en quelque sorte idéal, même si l'on note que, dans le cas de l'AABA et de l'ABAC, le cadrage de 32 mesures en 4 lignes de 8 est de loin le plus courant. Le cas du blues est ambigu : à de rares exceptions près, le cadrage de 12 mesures est lié à la forme elle-même. Si l'on considère qu'il est constitutif de cette forme, seulement alors pourra-t-on parler de cadrage d'une forme.

On peut désormais reprendre notre cheminement en approfondissant la réflexion sur la composition - qui, on l'a vu, doit être envisagée de façon particulière dans le domaine du jazz - et en abordant celle d'arrangement qui se révèle indispensable et d'usage relativement spécifique.

2 COMPOSITION

2.1 Composition

Qu'est-ce qu'une
de la question (le cha
dans le chapitre préc
notion. Plutôt que la c
pour le jazz. Si celle-c
de départ, le plus souve
de la production de l'o
maillon. On tentera d
d'ailleurs que l'on ab
composition : on aura
mance, ou un peu, ou

Avant d'aborder ce
notion qui entre le plu
monique.

2.1.1 Grille harmo

Qu'est-ce qu'une g
de « grille ») ? Le mot
ce type :

C
F7
Dm7

Cette notion concer
il s'agit d'un enchaîne
par une grille est don
concerne la forme, la
nombre de mesures
proportionnelles) défi
dernier élément soit a

Dans cette mesur
Arom la définit à prop

« [...] Ces musiqu
qu'à des niveaux

2 Composition - arrangement

2.1 Composition

Qu'est-ce qu'une composition dans le champ du jazz? C'est cette spécification de la question (le champ du jazz) qui doit orienter la discussion. On a déjà esquissé, dans le chapitre précédent, une réflexion sur le niveau le plus général de cette notion. Plutôt que la composition de jazz, il est préférable d'envisager la composition pour le jazz. Si celle-ci ne constitue pas le cœur de l'œuvre, elle en forme un point de départ, le plus souvent déterminant. Il s'agit donc de comprendre un fonctionnement de la production de l'œuvre de jazz où la composition constitue (ou non) le premier maillon. On tentera donc de cerner les contours de ce point de départ. Il se pourrait d'ailleurs que l'on aboutisse à une conception continue plutôt que discrète de la composition: on aurait ainsi beaucoup de composition à l'origine d'une performance, ou un peu, ou pas du tout.

Avant d'aborder cette question proprement dite, il convient de discuter une autre notion qui entre le plus souvent dans la définition de la composition: la grille harmonique.

2.1.1 Grille harmonique

Qu'est-ce qu'une grille harmonique (qu'on nommera par le simple terme usuel de « grille ») ? Le mot provient de la présentation en tableau des suites d'accords de ce type [5]:

C	Dm7 / G7	C	C7
F7	⁒	C	Am7
Dm7	G7	C / Am7	Dm7 / G7

Cette notion concerne deux paramètres: harmonie et forme. Sur le plan harmonique, il s'agit d'un enchaînement donné d'accords cadrés. La première information fournie par une grille est donc un ordre de succession d'entités harmoniques. En ce qui concerne la forme, la notion de grille implique en principe un cadrage exprimé en nombre de mesures et donc des durées (variables en fonction du tempo mais proportionnelles) définies pour chaque accord de la grille (il se peut pourtant que ce dernier élément soit absent, mais c'est un cas très exceptionnel [6]).

Dans cette mesure, on pourrait parler de *matrice temporelle*, comme Simha Arom la définit à propos de musiques centrafricaines:

> « […] Ces musiques sont toujours mesurées […] et […] elles se présentent toutes – bien qu'à des niveaux très différents – comme des ostinatos variés. Cela implique qu'un

[5] Le cadrage est ainsi impliqué par le mot. L'anglais en revanche parle de *chord changes*, c'est-à-dire des changements d'accords. Dans ce cas, c'est plutôt le mouvement qui est mis en exergue par le terme. On peut remarquer que c'est la même idée qui pousse Jan La Rue à parler de « croissance » en lieu et place de « forme ».

[6] Dans « Flamenco Sketches », la grille comprend cinq accords mais les musiciens changent d'accord quand ils le souhaitent au cours de la performance. Le parcours harmonique est bien fixé (cinq accords dans un ordre donné), mais non le cadrage: aucun nombre de mesures n'est précisé, et de fait, l'observation du résultat montre que la grille n'a pas deux fois la même durée tout au long de l'enregistrement. L'ordre constitue un élément de structure, donc formel, mais cette structure n'est que partiellement définie, la part restante relevant de l'improvisation collective. Inversement, un solo de batterie mesuré et cadré fait entendre un cadre et pas d'harmonie. La rareté de tels exemples autorise à ne pas retenir une distinction qui n'a de validité que dans ces cas: il faudrait alors distinguer l'harmonie d'une grille et son cadrage.

> cycle ait toujours une même durée et que celle-ci corresponde à un nombre donné de temps pouvant être arithmétiquement comptés. La délimitation des unités est ainsi confirmée par le fait que chaque élément répété – avec ou sans variations – s'inscrit dans une même durée à chacune de ses apparitions. Ainsi, toute construction musicale et tout point de substitution à l'intérieur de celle-ci, peuvent donc être également définis comme des matrices temporelles puisque leur contenu, quelle qu'en soit la distribution interne, se réfère toujours à un nombre entier et invariable d'unités isochrones, de temps. » [7]

Un autre critère est nécessaire pour atteindre à une définition complète de la grille : la répétabilité. Un enchaînement harmonique donné sur un cadrage, s'il n'est pas répété au moins une fois ne forme pas une grille. Mais dans quelle entité juger de cette répétabilité ? En principe dans le répertoire en général, plutôt que dans une seule performance analysée. Considérons l'exemple du « Koko » enregistré par Charlie Parker le 26 novembre 1945. Le thème est joué sur une certaine harmonie, et le solo est improvisé sur la grille de « Cherokee », distincte de l'harmonie du thème « Koko ». Il se trouve que Parker joue deux choruses sur la grille de « Cherokee » [8]. Imaginons qu'il n'en ait joué qu'un, il serait toujours légitime de parler de grille, parce que cet enchaînement a déjà été entendu dans les multiples versions enregistrées de « Cherokee ».

La grille, dans cette acception pleine du terme, accède ainsi au statut de forme telle qu'on l'a définie : c'est une entité susceptible d'être répétée, éventuellement avec des variantes, mais identifiable en dépit de ces variations.

2.1.2 Qu'est-ce qu'une composition dans le jazz ?

Qu'est-ce, tout d'abord, qu'une composition de façon générale ? Une fois encore, le terme confond, comme l'indique le *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, « l'action de composer et le résultat de cette action » [9]. Pour Michael Hurd, le terme « désigne un procédé de construction, un assemblage créateur, l'exécution et l'aboutissement d'une conception initiale ou d'une inspiration » [10]. Sa conception relève de la fixation, vraisemblablement de l'écriture ; c'est en tout cas un processus mental, lequel précède le moment musical sonore. Quelle que soit la manière dont on la définit, la notion de composition suppose la préméditation [11].

Il me semble qu'il faut, dès cet instant, se pencher sur la composition dans le contexte du jazz, c'est-à-dire appréhender une notion toute différente, à reconsidérer d'un œil neuf [12]. Le seul élément commun que l'on retient *a priori* par rapport à la conception générale est celui de la préméditation. La composition, dans le cadre du jazz, va donc s'évaluer dans ce qu'on appellera plus loin le « moment de l'avant » [13], c'est-à-dire avant la performance elle-même, dans les phases de préparation de celle-ci. Les questions à se poser lors de l'analyse seront alors : une composition (il s'agit cette fois du produit) est-elle présente ou non à ce moment de l'avant ? Si oui, par quoi se manifeste-t-elle ? Dans un second temps de l'analyse, on examinera comment et sous quelle forme l'éventuelle composition a été traitée au cours de la performance.

[7] Arom 1985, p. 271.

[8] « La forme-*song* [...] concerne toute la partie du répertoire provenant pour l'essentiel de la comédie musicale et de la musique de film étatsuniennes et repris par les musiciens de jazz. Dans leurs versions originales, ces chansons se composaient d'une introduction dénommée *verse* (couplet) et de la chanson proprement dite, le *chorus* (refrain). Les musiciens de jazz ont pris pour habitude de ne pas jouer le *verse* et de ne retenir que le *chorus*. Le plus souvent, ils exposent la mélodie de celui-ci : on parle alors du *thème* ("I Got Rhythm" devient ainsi pour les jazzmen un *thème* de 32 mesures), dont le sens équivaut à "composition". L'AABA comporte pourtant deux thèmes, au sens conventionnel de ce terme. On préfère dans le jazz parler pour celui-ci de "mélodie" ou de "section". Dans le vocabulaire du jazz, après l'exposé du thème, les musiciens jouent des solos sur les harmonies de celui-ci (la "grille" harmonique). Cette grille devient une unité comptable (de 32 mesures dans le cas de "I Got Rhythm"). Le solo pourra mesurer un *chorus* (32 mesures), deux (64 mesures), voire trois ou plus. On parlera donc d'un solo de deux *chorus* sur le thème de "I Got Rhythm". Il s'agira dans ce cas d'un solo de 64 mesures enchaînant deux fois la grille du thème. Un déplacement sémantique s'est produit – en français – consistant à remplacer le terme de "solo" par celui de "*chorus*". Certains musiciens parlent "d'un *chorus* de piano" en général. Bien que ce déplacement soit très courant de nos jours, il semble préférable, pour la précision de l'analyse, de conserver le sens original de chacun de ces deux termes. » (Cugny 2007, p. 15)

[9] Arnold 1988, p. 463-464.

[10] *Ibid.*

[11] On parle parfois pour l'improvisation de « composition spontanée », ce qui paraît comme un énoncé contradictoire, voire un abus de langage.

[12] Et qui est aussi autre chose que ce qu'on a appelé précédemment « composition pour le jazz » (*cf.* p. 87-89).

[13] *Cf.* p. 115-118, les moments de l'avant, de la performance et de l'après.

Qu'est-ce donc qu'une composition dans le jazz ? On a déjà dit qu'on ne se place pas d'un point de vue stylistique cherchant à déterminer des traits indispensables à la définition d'une composition comme appartenant au jazz, mais de celui de son fonctionnement dans le processus de production de l'œuvre de jazz. C'est pourquoi on a choisi précédemment de parler de « composition pour le jazz » et non de « composition de jazz ». De nombreuses compositions – en particulier les standards de *Tin Pan Alley* – ne ressortissent pas stylistiquement au jazz, mais servent de point de départ à une œuvre définie, elle, comme étant de jazz. C'est cette qualité de matériau choisi qui conduit à les ranger dans le groupe des compositions pour le jazz. Le contexte (le jazz) définit le statut (la composition).

On l'a vu, il est rarissime qu'aucune forme de préméditation ne préside à une performance. Il existe (presque) toujours au moins une consigne, si minime, si lâche soit-elle. Dans le cas d'une performance en solo, le musicien, fût-il le plus libre, fait toujours appel, à un moment ou à un autre, à une structure préméditée, mais ce recours se produit dans le moment de l'improvisation, dans l'intimité du for intérieur. Si l'on donnait donc un sens élargi au terme « composition », on arriverait à la conclusion qu'il y a toujours une composition, sous une apparence ou sous une autre. Cette solution, bien entendu, ne peut être satisfaisante : elle aboutirait à dissoudre le concept par une définition trop générale. Il existe donc des degrés de préméditation, et l'on devra choisir dans cette échelle à partir d'où l'on peut commencer à parler de composition. Une composition contient en principe plusieurs éléments relevant de paramètres différents. Quels sont les éléments sans lesquels on ne peut parler de composition ? Tels pourraient être les termes de la question. Parmi les cinq paramètres, quels sont ceux dont la présence est nécessaire ou suffisante pour définir une composition ?

Son

Dans la pratique écrite savante, l'orchestration est en principe intégrée à la composition. On peut donc considérer que la composition a un son qui lui est attaché. Cependant, on peut discuter de savoir si une réduction pour un ou deux pianos d'une pièce symphonique ou une transcription pour la flûte d'une pièce pour violon constituent des œuvres distinctes ou des versions différentes d'une même œuvre. Dans la pratique du jazz, cette question ne se pose pas, puisque qu'aucune orchestration n'est *a priori* liée à une composition. Le son n'est présent qu'à l'état de virtualité dans la composition pour le jazz qui, en tant que telle, n'a pas de son. L'examen de ce paramètre n'est donc pas significatif pour la détermination de l'existence d'une composition dans le jazz.

Forme

Il faut ici bien distinguer entre ce qui existe avant et après la performance. Une composition (avant la performance) a une structure propre distincte de la structure de la performance de chacune des versions qui la prennent pour

point de départ. Ce qu'on a appelé la structure de la performance (nombre d'expositions du thème, ordre des solos, compléments...) relève de l'organisation de la performance, de l'arrangement plutôt que de la composition. Il faut donc bien distinguer les deux niveaux de structure. Dans « Free Jazz » ▶14 d'Ornette Coleman, il existe sans aucun doute une préméditation de l'arrangement, donc d'une structure de la performance fixée à l'avance. En l'absence d'une véritable composition servant de point de départ, cette structure de la performance ne peut être considérée comme suffisante pour accéder au statut de composition. Il y a bien une consigne préalable à la performance, mais elle ne peut être confondue avec une composition. Même chose dans « Blues », une *jam session* improvisée le 2 décembre 1944 sur cette forme : la consigne est du type « chaque musicien peut prendre un solo aussi long qu'il le souhaite sur la grille du blues, et l'ordre des solos n'est pas fixé ». Il existe aussi un code de jeu, le blues avec sa grille et ses tournures. Mais là non plus, on ne peut confondre cette consigne alliée à ce code avec une composition. Dans ces deux cas, le critère de répétabilité n'est pas plus déterminant : la simple possibilité de la répétition d'une structure de la performance ne peut suffire à créer une version différente d'une prétendue composition fondée sur ces seuls éléments. Le fait de refaire un enregistrement avec la même consigne que celle de « Free Jazz » donnerait probablement une œuvre très différente, mais en tout état de cause, cette nouvelle version ne saurait élever « Free Jazz » au rang de composition. De même, les innombrables *jam sessions* sur le blues où aucun thème n'est joué ne font pas de la grille du blues en soi une composition.

Que ce soit avant la performance, ou après, le paramètre formel apparaît donc bien comme un paramètre résultant. Il est bien évident que dès qu'il y a au moins un élément mélodique, harmonique ou rythmique significatif, une structure apparaît de fait. Mais une consigne formelle en soi, de même que l'appel à un code, sans un autre élément au moins relevant de l'un des trois autres paramètres, ne suffit pas à définir une composition.

Mélodie, harmonie, rythme

On a donc écarté le son des paramètres constitutifs de la composition. La forme est prise en compte, mais seulement comme élément résultant : une forme à soi seule ne peut définir une composition, simplement parce que ce n'est pas concevable hors la présence d'au moins un des paramètres restants.

On raisonnera donc autour de ces trois paramètres : mélodie, harmonie, rythme. Deux autres questions se présentent alors. La première concerne l'interprétation de ces éléments et leur variabilité. On verra un peu plus loin ▶15 qu'un véritable problème se pose pour la détermination du lieu du texte de la composition. Dans l'enregistrement de chaque version, il apparaît à chaque fois sous la forme d'un arrangement particulier dans une performance particulière. Sous forme écrite, il n'est pas toujours (pas souvent) disponible, et de toute façon, aucun texte imprimé

▶14 Ornette Coleman, Atlantic, 21 décembre 1960.

▶15 *Cf.* p. 103-109.

ou manuscrit n'a de légitimité *a priori* à incarner le texte d'une composition. Dans la mesure donc où la perception de la composition se fait, en l'absence le plus souvent de traces écrites, à travers des versions particulières dans des performances données (c'est-à-dire par la voie esthésique), l'identification du texte de la composition est toujours problématique. Là encore apparaît une des contraintes de l'analyse du jazz : des choix sont à opérer, des positions sont à prendre dans de nombreux cas où les critères sont loin d'être absolus.

À supposer que l'on parvienne à déterminer le texte d'une composition, une seconde question survient, concernant la façon d'évaluer la présence ou l'absence des éléments paramétriques. Le démarquage entre ceux-ci est, bien entendu, très difficile à fixer précisément. Dès que deux sons sont émis, apparaissent de la mélodie, du rythme, de la forme, peut-être de l'harmonie. Tout ici est encore affaire de degrés, mais l'évaluation de chacun des paramètres est laissée au jugement de l'analyste et à son intuition. Il est évident que la simple préméditation d'un tempo approximatif ne suffit pas à rendre significative la présence du paramètre rythmique. Quelques notes, dans certains cas, formeront une véritable mélodie fondant une composition, dans d'autres non, etc. Le critère pourrait être la prégnance d'une version à l'autre. Si un élément est suffisamment significatif dans la détermination d'une composition, on doit pouvoir le reconnaître d'une version à l'autre de cette composition. C'est la responsabilité de l'analyste que de se prononcer sur les éléments significatifs de telle ou telle composition.

On peut désormais aller plus loin et poser la question ainsi : quels sont les éléments paramétriques dont la présence est nécessaire pour qu'on puisse parler de composition ? On peut envisager tous les cas de combinaison des trois paramètres retenus un par un et raisonner à partir d'exemples. Ceux-ci consistent en des performances particulières. Dans chacune d'elles, on suppose qu'on est capable d'identifier les paramètres mélodique, harmonique et rythmique et de faire la part de ce qui peut être attribué au texte d'une éventuelle composition et de ce qui ressortit à la particularité de la performance examinée. L'objet de cet exercice est de déterminer à chaque occurrence s'il est légitime de supposer l'existence d'une composition d'après ce qu'on peut observer des paramètres en présence.

3 paramètres

« 'Round Midnight » ▶16 (Thelonious Monk) : exemple de la pratique commune avec énoncés mélodique, harmonique et rythmique.

2 paramètres

« Lorraine » ▶17 (Ornette Coleman) : mélodie et rythme sans harmonie.

« Ojos de Gato » ▶18 (Carla Bley) : mélodie et harmonie sans rythme ▶19.

Il n'a pas été possible d'identifier un cas « pur » de composition où harmonie et rythme seraient présents sans mélodie. « Silence » ▶20 de Charlie Haden, faisant entendre une succession régulière d'accords sur une pulsation pourrait

▶16 Miles Davis, Columbia, 10 septembre 1956.

▶17 Ornette Coleman, Atlantic, 16 janvier 1959.

▶18 Paul Bley, Improvising Artists Inc., 8 ou 9 août 1974.

▶19 Plus précisément, on devrait plutôt dire « sans pulsation isochrone ».

▶20 Keith Jarrett, Impulse!, 9 septembre 1977.

représenter un cas-limite, mais les notes les plus aiguës de chaque accord forment incontestablement une ligne mélodique.

1 paramètre

« Clichés » ▶21 (Steve Lacy) : mélodie seule. On peut discuter sur la présence des paramètres rythme et harmonie qui sont toujours présents d'une façon ou d'une autre dans une mélodie. En tout état de cause, on est ici en présence d'un cas où l'élément mélodique est nettement prédominant.

« Drum Conversation » ▶22 (Max Roach) : rythme seul. On peut toutefois toujours entendre de la mélodie dans cette composition pour batterie solo. Pour Georges Paczynski,

> « la recherche des mélodies à la batterie conduit Max [Roach] à tenter des expériences en solo intégral. » ▶23

Il semble cependant que la prédominance de l'élément rythmique suffise à le classer dans cette catégorie.

« Flamenco Sketches » ▶24 (Miles Davis) : un énoncé harmonique seul consistant en un enchaînement d'accords sans cadrage. Pas d'énoncés mélodique ni rythmique.

« Blues » ▶25 (collectif) : *jam session* enregistrée. Succession de solos sur la grille du blues. Énoncé harmonique sans énoncés mélodique ou rythmique.

0 paramètre

« Free Jazz » (Ornette Coleman) : aucun énoncé, ni mélodique, ni harmonique, ni rythmique ▶26.

Il va de soi que quand les trois paramètres entrent significativement dans la définition du texte, il s'agit sans contestation possible d'une composition : « 'Round Midnight » est absolument une composition pour le jazz.

Qu'en est-il quand seulement deux paramètres sont présents ? Il est difficile de séparer mélodie et harmonie. Toute mélodie implique dans une certaine mesure une harmonie impliquée. De même, une pure suite d'accords fait toujours entendre des voix perçues mélodiquement. On peut cependant admettre que certaines compositions comme par exemple « Lorraine » d'Ornette Coleman comprennent une mélodie rythmée mais pas d'harmonie. Il s'agit indéniablement d'une composition. Si une mélodie harmonisée se fait entendre sans rythme, c'est aussi une composition. Il est en revanche beaucoup plus difficile d'imaginer, dans le champ du jazz, une composition comprenant harmonie et rythme, mais pas de mélodie.

La présence d'un élément paramétrique seulement est-elle suffisante pour qu'on puisse parler de composition ? L'un d'entre eux s'impose d'emblée, c'est la mélodie. Une mélodie seule, sans harmonie, sans rythme constitue sans ambiguïté un élément suffisant pour définir une composition.

▶21 Steve Lacy, *in* Situ, 6 décembre 1985.

▶22 Max Roach, Enja, 5 février 1960.

▶23 Paczynski 2000, p. 120.

▶24 Miles Davis, Columbia, 22 avril 1959.

▶25 Collectif, *Jazz at the Philharmonic*, Verve, 2 décembre 1944.

▶26 Il en existe en fait des fragments, mais extrêmement limités en durée par rapport à la durée totale (plus de 37 minutes).

L'harmonie est plus problématique. Une grille simple en principe ne suffit pas. Les grilles du blues ou de l'anatole [27] ont donné lieu à une multitude de *jam sessions* enregistrées, mais on ne peut pour autant parler à leur propos de composition. « Flamenco Sketches » peut être considéré comme un cas-limite. L'enchaînement d'accords y est très particulier et très reconnaissable. On peut estimer qu'un second enregistrement fondé sur cet enchaînement serait bien une seconde version de la même composition intitulée « Flamenco Sketches ». Est-ce légitime ? Et si oui, pourquoi ne pas le faire pour la grille du blues qui est tout aussi reconnaissable et répétable ? Là encore, il ne peut exister de critère absolu pour trancher. On choisira ici d'écarter les deux grilles du blues et de l'anatole que l'on fait tomber de la sorte dans le domaine du code de jeu [28]. Quelque peu arbitrairement, on choisira dans la suite de la discussion de considérer que « Flamenco Sketches » est bien une composition, alors que le blues comme simple grille non agrémentée d'une mélodie ne l'est pas. Si l'on retient *in extremis* la composition de Miles Davis, c'est que l'on lui accorde une part d'originalité que la prolifération des occurrences des grilles du blues ou de l'anatole ont perdue.

On peut dire la même chose du rythme : un rythme suffisamment original peut constituer un élément suffisant pour fonder une composition. Qu'il soit le seul élément suppose, soit qu'il est prévu pour être joué par des instruments à percussion, soit que les notes à jouer sur ce rythme ne sont pas fixées. Les deux cas, quoique rares, sont possibles et envisageables.

On conclura provisoirement que la mélodie est un élément suffisant pour fonder une composition. En son absence, l'harmonie et le rythme peuvent tenir ce rôle s'ils revêtent un certain degré d'originalité. On conçoit bien l'imprécision de cette ligne de partage, mais il paraît difficile, en l'état, de statuer autrement.

La composition pour le jazz apparaît ainsi comme un objet musical virtuel consistant le plus souvent en un énoncé mélodico-harmonico-rythmique définissant une structure résultante (on appellera cet ensemble le texte de la composition), produit par un processus d'écriture antérieur à la réalisation sonore. Un énoncé mélodique est une donnée suffisante et nécessaire, sauf si, exceptionnellement, un énoncé harmonique ou rythmique est suffisamment original pour se substituer à l'énoncé mélodique comme élément définitoire de la composition.

D'après ces critères, on conclura donc (provisoirement) que « 'Round Midnight », « Lorraine », « Clichés », « Ojos de Gato », « Silence », sont sans conteste des compositions. « Drum Conversation » l'est également, de par la relative originalité des énoncés. « Flamenco Sketches » constitue un cas-limite. En revanche, les énoncés qui ont produit « Blues » (collectif) et « Free Jazz » ne peuvent être assimilés à des compositions.

[27] L'anatole est le nom en français de la grille de « I Got Rhythm » de George Gershwin. Les anglophones parlent de « *Rhythm Changes* » (réduction de « *"I Got Rhythm" Changes* »).

[28] *Cf.* p. 122-125.

On peut ainsi résumer la situation dans le tableau suivant :

	Mélodie	Harmonie	Rythme	→ Composition
3 paramètres				
« 'Round Midnight »	●	●	●	oui
2 paramètres				
« Ojos de Gato »	●	●		oui
« Lorraine »	●		●	oui
1 paramètre				
« Clichés »	●			oui
« Flamenco Sketches »		●		oui ±
« Blues »		●		non
« Drum Conversation »			●	oui
0 paramètre				
« Free Jazz »				non

Un problème se pose avec les compléments écrits. De quelle nature sont-ils ? Faut-il les rattacher à la composition et de quelle façon ? Il existe en principe dans le jazz trois formes de compléments :

- l'introduction : fragment introduisant généralement à l'exposition du (ou des) thème(s) ;
- les interludes : fragments courts servant parfois à enchaîner deux éléments importants de la structure, généralement thème et solo ;
- la coda : fragment pouvant conclure une pièce après la réexposition finale du thème.

Introduction, interludes et coda sont le plus souvent des fragments courts. Ils peuvent prendre pour support harmonique indifféremment un enchaînement original ou une partie de la grille. Le chorus [29] écrit est plus délicat à appréhender, car il peut avoir un statut intermédiaire entre le complément et le solo. S'il a une harmonie propre, différente de celle de la grille, il est plutôt ramené à un interlude. Mais si l'on parle de chorus, c'est qu'il se déroule sur la grille. Structurellement, il fonctionne donc bien comme un solo et il paraît alors légitime de le ranger dans une catégorie semblable. On voit ainsi que les catégories se croisent et qu'une vision de la structuration comme on en proposera une plus loin suppose de faire des choix, de trancher des questions délicates.

[29] Au sens de ligne mélodique se déployant sur une grille entière. On entend bien ici « chorus » au sens initial, à distinguer de « solo », puisque dans un usage actuel de plus en plus répandu, le premier a tendance à se substituer au second (*cf. supra* note [8], p. 96). Le chorus écrit dont on parle ici peut être aussi bien le fait d'un groupe d'instruments que d'un instrumentiste seul.

Faut-il inclure les compléments dans l'ensemble « composition » ? C'est l'usage qui permet de répondre à cette question. Dans « 'Round Midnight », l'introduction, l'interlude et la coda ont fini par être intégrés, par l'usage, à la composition. Mais

les versions ne jouant que le thème sans ces compléments sont bien entendu rattachables à « 'Round Midnight» ». La notion de thème est ici nécessaire. Le thème est l'élément principal de la composition, mais celle-ci peut éventuellement en englober d'autres. Le plus souvent, la composition se réduit au thème, ce que l'usage de la langue a consacré : on parle dans le jazz de thème pour évoquer le texte de la composition. Le sens de ce terme est donc différent du sens courant désignant plus généralement un énoncé mélodique répétable. Dans le jazz, l'usage est d'assimiler purement et simplement cette notion à celle de composition, mais on voit qu'il ne s'agit pas rigoureusement de la même chose.

2.1.3 Le problème de la virtualité de la composition : le texte de référence

C'est sans doute là le point le plus difficile. Une composition pour le jazz est un objet musical virtuel qui se définit par des énoncés mélodiques, harmoniques et rythmiques, l'ensemble résultant en une structure manifestant ou non une forme. Mais cet objet ne s'incarne pas, on l'a dit, dans du son. En revanche, les enregistrements de performance sont des objets musicaux sonores réels. La composition est une œuvre d'une nature différente de la performance.

Où donc trouver le texte de référence d'une composition pour le jazz ? Deux possibilités : le chercher dans une présentation graphique ou dans un (ou plusieurs) enregistrement(s) sonore(s). Ces solutions appellent préalablement deux observations. Tout d'abord, aucun texte n'a vocation à être, dans le jazz, respecté scrupuleusement. Cette liberté d'interprétation figure parmi les éléments définissant la pratique du jazz. Ensuite, si la notion de texte de référence peut toutefois avoir un sens, celui-ci doit être précisé. Peut-être faut-il la considérer comme une variable continue et non discrète. Pour une composition donnée, il n'y a pas de texte de référence absolu, mais certains textes peuvent servir plus ou moins, et plus que d'autres, de référence. À partir de ces degrés divers, s'exerce la liberté du musicien de jazz de créer, à partir de ce matériau, un objet esthétique nouveau et unique. On tâchera donc d'évaluer ces degrés de référentialité, qu'on pourra définir comme la proximité du texte considéré avec la pensée et l'expression du compositeur.

• Le texte de référence dans une présentation graphique

Le plus souvent, la composition dans le jazz est constituée d'une mélodie avec une harmonisation réalisée ou non ; si cette dernière ne l'est pas, l'harmonie est couramment présentée en chiffrage américain. Graphiquement, cette présentation est appelée une *lead sheet*. Le chiffrage figure théoriquement des accords plus ou moins explicités (trois, quatre, cinq sons, voire plus ; un renversement éventuellement indiqué), mais il faudrait plutôt considérer qu'il renvoie à des harmonies, puisque la convention permet que les accords soient renversés, enrichis, altérés, transformés, substitués, supprimés, etc. La composition n'est ainsi – sauf exception – fixée plus précisément dans aucun autre texte écrit.

Pour estimer un degré de référentialité, il faut d'abord envisager deux cas : celui où le compositeur est un musicien de jazz ou non. S'il ne l'est pas, la référentialité a moins d'importance puisqu'il s'agit d'une composition pour le jazz mais vraisemblablement pas d'une composition de jazz. Le caractère plus ou moins proche de la plume du compositeur de la présentation graphique considérée n'est pas capital, puisque le travail de transfiguration en œuvre de jazz a toutes les chances de transformer profondément le matériau d'origine. Les *lead sheets* éditées des standards de Broadway par exemple, fonctionnent comme des guides.

En revanche, s'il s'agit d'une composition d'un musicien de jazz destinée à la performance de jazz, le problème est différent. Comment séparer en effet ce qui relève dans la présentation graphique concernée, de la composition d'un côté et d'un arrangement particulier de l'autre ? Dans le cas des compositions « non jazz », la question est plus simple car l'arrangement a toutes les chances d'emprunter à un idiome différent du jazz. La séparation entre composition et arrangement est de ce fait, en principe, plus facile à opérer. D'autre part, le musicien de jazz performeur aura peut-être plus de scrupule à modifier un texte d'un de ses collègues compositeur. Se pose donc avec plus d'acuité la question du degré de démarcation pour lequel le performeur partant de cette présentation graphique va opter, et à travers elle, celle du respect du texte de référence et de la pensée de son auteur. La première tâche consiste à déterminer le degré de proximité de la présentation graphique considérée avec la pensée du compositeur - musicien de jazz. Intervient également le degré d'écriture de la composition. Il est certain qu'une œuvre comme « Anna Livia Plurabelle » d'André Hodeir – certainement la composition la plus écrite de l'histoire du jazz – est presque tout entière sur sa partition qui, dans ce cas, représente bien un texte de référence, et même *le* texte de référence, comme pour une œuvre de tradition écrite. Mais c'est une exception tout à fait particulière (et peut-être unique). Pour prendre un cas intermédiaire comme une composition de Duke Ellington arrangée par lui-même, le manuscrit certifié d'origine – tel qu'on peut en consulter certains à la *Library of Congress* à Washington – constitue sans aucun doute un texte de référence. Mais il s'agit plutôt de la référence de l'arrangement consigné sur ce manuscrit, que de celle de la composition elle-même qui, comme toute autre composition de jazz, peut être arrangée différemment, par son auteur ou par tout autre musicien. Le cas d'« Anna Livia Plurabelle » confond pratiquement la composition et l'arrangement qui sont très indissolublement liés. En revanche, l'arrangement par Ellington d'une composition d'Ellington est une référence pour cet arrangement précis, mais pas pour la composition elle-même. Il s'agit pourtant d'une référence esthétique : c'est bien le compositeur qui a tracé les signes sur la partition. On n'est pas plus tenu de les retenir : la liberté d'adaptation est toujours aussi grande, mais la référence est d'une nature particulière, plus forte évidemment qu'un texte dont l'origine est incertaine.

Ces deux cas sont toutefois des exceptions : les manuscrits sont rarement disponibles. Dès qu'on a affaire à de la musique imprimée, il est difficile de connaître le degré de certification du compositeur. Deux cas se présentent principalement : les partitions d'éditeur et les transcriptions dans les *fake books*. Dans ces recueils généralement officieux (d'où leur nom), les auteurs des transcriptions ne sont

pratiquement jamais mentionnés, mais par définition pourrait-on dire, ce ne sont jamais les compositeurs eux-mêmes. Il faut donc user de la plus grande circonspection vis-à-vis de ces partitions. Elles ne représentent que la perception d'un transcripteur inconnu, et qui plus est d'une version donnée, laquelle, souvent, n'est pas en règle générale plus précisée [30]. Pour ce qui concerne les partitions d'éditeur, il est toujours difficile de connaître exactement l'*imprimatur* que le compositeur a pu leur apposer. Elles sont, *a priori*, plus fiables que les transcriptions de *fake books*, mais elles doivent être aussi regardées avec recul : leur degré de référentialité est en principe plus fort que celui des transcriptions, mais il l'est moins que celui des manuscrits.

• Le texte de référence dans l'enregistrement sonore

Si l'on considère cette fois les enregistrements sonores, le problème est évidemment différent puisque l'origine est certifiée. On sait (presque toujours) qui a été enregistré. Là encore plusieurs cas se présentent : s'agit-il d'une composition d'un musicien de jazz ou non ? L'auteur de l'enregistrement est-il le compositeur ? Mais ces questions posent en amont le même problème plus général déjà rencontré dans la présentation graphique : la perception simultanée, dans un enregistrement, de la composition et d'un arrangement particulier.

Une composition apparaît nécessairement à travers un arrangement, qui n'est pas à proprement parler intégré indissolublement à la composition [31]. L'arrangement comprend non seulement des choix d'instrumentation, d'orchestration, de son, de forme, mais aussi de rythme, de mélodie et d'harmonie. Et l'on ne peut séparer avec certitude l'une de l'autre. Quand un musicien décide de jouer une composition, rien ne peut l'empêcher de le faire dans un arrangement différent d'une version supposée originale. À partir du moment où deux enregistrements existent d'une même composition, rien ne permet de choisir l'une ou l'autre comme référence essentielle. Or, selon toute vraisemblance, un grand nombre de données compositionnelles se retrouveront dans les deux versions, mais pas toutes. La composition serait alors ce qui est commun aux deux versions. Si une composition est réenregistrée de nombreuses fois (elle devient alors un standard au sens large), la poursuite itérative de cette logique laisserait supposer que la composition est ce qui se retrouvera dans toutes les versions. Elle fonctionnerait alors comme l'archétype dont parle l'ethnomusicologue Constantin Brailoiu :

> « Il nous importe de retrouver les propriétés essentielles de cet archétype, qui n'en serait pas un, s'il était licite d'en déguiser simultanément tous les éléments. Il est à présumer, par conséquent, que les piliers de sa charpente ne seront pas touchés par l'improvisation, alors qu'elle se donnera libre cours là où elle n'altère aucun des traits qui rendent le modèle abstrait reconnaissable. » [32]

La méthode en découlerait alors naturellement :

> « La comparaison des variantes dégagera automatiquement les parties résistantes ou ductiles de la mélodie. En même temps, le rapprochement d'interprétations différentes d'un même chant fera apparaître l'ampleur de l'ingérence individuelle, d'un sujet à l'autre, d'une catégorie humaine à l'autre, d'un milieu à un autre, d'une époque à une

[30] C'est le cas en particulier des transcriptions figurant dans le *Real Book*, recueil qui a longtemps été le plus consulté par les apprentis musiciens, lesquels prenaient souvent cet ouvrage comme référence absolue. Les transcriptions qui y figurent ne précisent ni leurs auteurs ni les références des enregistrements transcrits.

[31] Sauf exceptions rares. On vient d'évoquer l'œuvre d'André Hodeir, notamment ses deux compositions, « Anna Livia Plurabelle » et « Bitter Endings ».

[32] Brailoiu 1949, p. 319-320, cité par Arom 1985, p. 226.

autre, d'un état d'âme ou d'une circonstance à une autre, enfin – question à la fois artistique et psychologique cardinale – d'un genre musical à un autre. » » ▶33

Mais force est de constater que les choses ne se passent pas ainsi dans le jazz : avec la multiplication des versions, les traits communs, plutôt que de dégager une charpente, se réduisent, parfois jusqu'à disparaître. Il serait bien sûr absurde d'imaginer que la composition se dissout à mesure qu'elle est jouée dans de plus nombreuses versions. Il semble plus juste de dire que la composition se définit comme l'ensemble des traits qu'on retrouve, le plus souvent, sous une forme ou sous une autre, dans la majorité des versions.

Pour mieux comprendre, reprenons ce même exemple de « 'Round Midnight » de Thelonious Monk. La première version est enregistrée en 1944 par l'orchestre de Cootie Williams : c'est la version originelle ▶34. Monk la réenregistre avec son orchestre en 1947 ▶35. Cette composition sera ensuite enregistrée des centaines de fois. En 1982, Michel Petrucciani et Lee Konitz en donnent une version où ils improvisent sur la grille sans jouer la mélodie ni même y faire référence ▶36. Si par ailleurs, on trouve une version où la mélodie est jouée sans accompagnement, rien ne sera théoriquement commun à ces deux versions, si ce n'est une virtualité de la trame harmonique. Ce n'est pas pour autant que « 'Round Midnight », par cette opération, viendrait à ne plus exister.

Comment donc définir le texte de « 'Round Midnight » ? L'arrangement de la version originelle de 1944 doit-il faire référence ou au contraire est-ce celui de la première version enregistrée par le compositeur en 1947 ? Et quand Michel Petrucciani et Lee Konitz jouent la grille sans la mélodie, jouent-ils encore cette composition ou non ? De plus, c'est le cas dans cet exemple, la composition n'est pas un objet aux limites finies, elle peut évoluer dans sa constitution même. L'introduction et la coda de « 'Round Midnight » apparaissent dans une première version de Dizzy Gillespie en 1946 ▶37 ; l'interlude (probablement composé par l'arrangeur Walter "Gil" Fuller) s'ajoute à l'introduction et la coda dans une autre version en grand orchestre également de 1946 ▶38 ; en revanche, seule l'introduction est jouée dans la première version enregistrée en 1947 par Monk lui-même. Par la suite, cette introduction et cette coda sont entendues dans la majorité des enregistrements. Faut-il alors considérer qu'elles s'incorporent à la composition ?

Ce serait bien sûr une absurdité de conclure que « 'Round Midnight » n'existe pas, au prétexte qu'aucun trait ne se retrouverait dans toutes les versions. Il s'agit sans aucun doute d'un objet musical à part entière. Il suffit de faire écouter quelques mesures de n'importe quelle version pour qu'un auditeur moyennement informé reconnaisse sur-le-champ la composition de Thelonious Monk. Cette mélodie si reconnaissable et son harmonisation sont, sous une infinité d'aspects, présentes dans l'immense majorité des versions. L'essence d'une composition dans le jazz se manifesterait ainsi à travers l'ensemble de ses manifestations enregistrées, sans pour autant que tous ses traits supposés caractéristiques aient à apparaître absolument. D'autre part, certains de ces traits peuvent apparaître sous des formes diverses. La mélodie bien sûr ne sera pas

▶33 Brailoiu 1949, *in* Arom 1985, p. 226.

▶34 Cootie Williams, Hit/Majestic, 22 août 1944.

▶35 Thelonious Monk, Blue Note, 21 novembre 1947.

▶36 Michel Petrucciani – Lee Konitz, Owl, 25 mai 1982.

▶37 Tempo Jazzmen (Dizzy Gillespie), Dial, 6 février 1946.

▶38 Dizzy Gillespie, transcription radio, juin ou juillet 1946.

jouée chaque fois de la même façon. L'harmonisation peut se manifester à travers des suites d'accords différentes. Il n'y aurait donc pas de plus petit dénominateur commun nécessaire, ou plutôt celui-ci serait à géométrie variable ▶39.

Avec cet exemple, on s'est placé dans le cas du compositeur - musicien de jazz où il convient d'envisager séparément, d'une part les enregistrements où le compositeur est présent (particulièrement ceux réalisés sous son nom), et d'autre part les autres. Les premiers auront bien sûr – comme les manuscrits pour les présentations graphiques – un degré de référentialité plus fort. Cependant, si une version originale enregistrée par le compositeur n'a pas de légitimité absolue à représenter le texte de la composition, elle en a bien sûr plus que les autres.

Dans le cas contraire – un compositeur qui n'est pas un musicien de jazz – toutes les versions se retrouvent sur le même plan, y compris la première, ou celle(s) enregistrée(s) par le compositeur lui-même, puisqu'un changement d'idiome va s'opérer lors du passage à la performance de jazz. Il suffit pour s'en convaincre de se représenter le répertoire des standards de *Tin Pan Alley*: le « Summertime » de George Gershwin par exemple, tel qu'il apparaît dans la version de l'opéra *Porgy and Bess* de 1935 est sans aucun doute une composition pour le jazz, qui plus est l'une des plus jouées par les musiciens de jazz. Mais il faut attendre les premières versions données par ceux-ci pour avoir une idée de « Summertime » comme support d'œuvres de jazz. La version originelle est un point de repère certes indispensable, mais qui n'a pas plus de vocation à constituer la référence de l'œuvre que celles des musiciens de jazz ▶40.

Il paraît donc légitime de parler de caractère virtuel de la composition pour le jazz. Non seulement en effet, parce qu'une composition ne peut s'entendre par elle-même, mais se manifeste toujours dans une performance particulière qui, elle, est entendue. Mais encore aucun texte, – sauf exception – qu'il se présente sous forme graphique ou d'enregistrement, ne peut avoir une référentialité absolue. En revanche, cette référentialité peut s'estimer elle aussi comme une variable continue. Quand le compositeur est lui-même musicien de jazz, ce degré de référentialité se trouve *de facto* rehaussé.

Nous pourrions alors dire des performeurs du jazz ce que disait Constantin Brailoiu à propos de chanteurs :

> « À défaut de tout texte irrécusable, force nous est d'admettre que nous ne recueillons jamais que des variantes et que, dans l'esprit des chanteurs, vit, d'une façon latente, un archétype idéal, dont ils nous offrent des incarnations éphémères. » ▶41

• La composition comme modèle

La notion de modèle telle qu'elle a été proposée par l'ethnomusicologie nous est ici d'un certain secours. Jean-Jacques Nattiez lie la notion d'improvisation à celle de modèle :

▶39 Faudrait-il en revenir à « l'air de famille » de Ludwig Wittgenstein (*cf. supra*, chapitre I, p. 37) ?

▶40 On peut noter ici l'exemple de « Body and Soul » (Green/Hayman/Sour/Eyton). Ce standard composé par Johnny Green en 1930 a été rapidement repris par des musiciens de jazz (notamment Louis Armstrong dès son année de composition). Mais la version enregistrée par Coleman Hawkins en 1939, par son solo de saxophone exceptionnel, a offert une seconde carrière à cette composition. De fait, la version de Hawkins est devenue pour de nombreux musiciens un texte d'une référentialité beaucoup plus forte que l'original ou les premières versions jazz.

▶41 Brailoiu 1949, p. 319-320, cité par Arom 1985, p. 226.

« À la vérité, de la reproduction stricte – mais existe-t-elle jamais ? – à l'improvisation totalement libre – est-ce que cela aussi existe ? –, on est en présence d'un continuum de cas de figure. La plupart des chercheurs s'accordent pour reconnaître dans une improvisation l'existence d'un *modèle*, et l'on peut examiner les divers types d'improvisation selon : a) la nature du modèle (mode, thème, formule mélodico-rythmique, schéma abstrait), b) la nature de la distance entre la réalisation et le modèle, c) la conscience que le musicien a ou non du modèle. » [42]

Bernard Lortat-Jacob expose de son côté la relation que le modèle peut entretenir avec l'improvisation et ses résultats :

« Nous poserons [...] le problème de l'improvisation à partir de la notion de modèle et de la réalisation de ce modèle sous forme d'énoncés réels, en considérant tout d'abord que celui-ci est composé d'un nombre d'éléments fini, entièrement mémorisés, alors même que les réalisations improvisées sont, au moins en théorie, en nombre infini. » [43]

L'auteur distingue ensuite deux types de modèles, le modèle « dense » et le modèle « lâche », qu'il décrit ainsi :

« [...] une structuration très forte du modèle constitue une référence qui, parce qu'elle est solidement affirmée, fournit une base d'évaluation sûre. [...] Un modèle "dense" permet l'exercice de la variation [...]. La variation peut alors être définie comme un jeu d'altérations du modèle dense ou (dans un ensemble de variations) comme l'altération des variations précédentes qui, elles-mêmes, sont des variations du modèle dense. Cette altération recouvre des opérations diverses qui ne se différencient pas nécessairement des techniques de composition (ornementation, transposition, métabolisation, modulation, augmentation, diminution, etc.) et à travers lesquels la configuration du modèle demeure. [...] Mais il se peut aussi que, selon un processus d'une tout autre nature, les parties modélisées fournissent des bases incertaines ou fugitives et que le modèle se voie en quelque sorte "absorbé" par des réalisations improvisées constamment renouvelées. Dans ce cas, il devient clair que le modèle (que l'on qualifiera par commodité de "lâche" par rapport au précédent qui est "dense") à force d'être confronté à des réalités multiples, perd sa matérialité unique. Mis à mal par des réalités improvisées constamment renouvelées, il se voit en quelque sorte dissout ; les repères architecturaux et perceptuels qui en fondent l'existence échappent. » [44]

Il est tout à fait possible de concevoir la composition pour le jazz comme un modèle au sens où le propose Bernard Lortat-Jacob. En revanche, si l'on veut savoir s'il s'agit d'un modèle dense ou lâche, on est obligé de constater qu'il n'a pas vocation, *in abstracto*, à être l'un ou l'autre. Il devient l'un ou l'autre selon le traitement [45]. La composition de jazz n'est pas en soi un modèle d'une sorte ou d'une autre, c'est le traitement que lui font subir les performeurs, en chaque occurrence, qui détermine, *a posteriori*, sa position par rapport aux pôles « dense » et « lâche ». Il me semble qu'il faut prendre en compte ici une dimension historique de la question. Si l'on admet que les codes de jeu se sont accrus en nombre et diversifiés au cours de l'histoire du jazz, et que les possibilités de traitement s'en sont trouvées élargies d'autant, il en découle que la composition pour le jazz a évolué du modèle dense vers le modèle lâche. Plus exactement, c'est sa potentialité qui a évolué. Un musicien de jazz

[42] Nattiez 1987, p. 117.

[43] Lortat-Jacob 1987, p. 46.

[44] *Ibid.*, p. 49-50.

[45] Il est frappant toutefois de constater que certaines compositions s'approchent tout de même d'un modèle très dense dans la mesure où les musiciens rechignent à improviser alors qu'ils aiment à jouer la composition. C'est le cas par exemple de « Crepuscule with Nellie » de Thelonious Monk.

d'aujourd'hui a le choix de traiter une composition qu'il choisit pour base d'une performance comme un modèle plus ou moins dense ou lâche. Michel Petrucciani et Lee Konitz peuvent décider de ne jouer que l'enchaînement harmonique et non la mélodie de « 'Round Midnight» », alors que d'autres choisiront une interprétation plus littérale. Dans les premiers temps du jazz au contraire, le spectre des possibles était très étroit : il n'y avait pas des dizaines de manières de jouer une composition. Les codes de jeu étaient moins nombreux et plus restrictifs.

Peut-être faut-il voir là une différence d'approche entre la musicologie du jazz et l'ethnomusicologie. Bernard Lortat-Jacob pose la question ainsi :

> « Posant que le champ des virtualités constitue notre objet d'analyse, il convient de s'interroger non sur ce qui est constitué et formé, mais sur ce qui est de nature à constituer et former. Une recherche sur l'improvisation – qui donc ne saura faire l'économie de la notion de modèle – fait l'inventaire des matériaux et relations attestés (à ce titre elle ne se démarque pas d'une recherche portant sur n'importe quel système musical), mais surtout pose des principes susceptibles de rendre compte de relations inédites. » [46]

Si la musicologie du jazz s'interroge bien entendu sur « ce qui est de nature à constituer et former » (c'est ce qu'on essaie de faire dans ce chapitre), il me semble pourtant que c'est aussi pour comprendre « ce qui est constitué et formé ». En premier lieu, il n'y a pas de mystère du modèle compositionnel dans le jazz : les compositions sont connues, elles n'ont pas à être découvertes, identifiées. Ensuite, c'est bien sûr le résultat du traitement qui est l'objet premier de l'analyse. La musicologie du jazz peut s'intéresser accessoirement à « I Got Rhythm » de Gershwin comme composition, mais c'est prioritairement le traitement qu'en aura fait Lester Young tel jour en telle occasion qui sera privilégié. En ce sens, pour l'analyse du jazz, l'énoncé particulier l'emporte sur le modèle. Toutefois, « le champ des virtualités » et « les principes susceptibles de rendre compte de relations inédites », c'est-à-dire tout ce qui concerne la relation entre le modèle et tous les énoncés possibles, constituent bien un champ commun aux recherches sur l'improvisation, dans le cadre desquelles l'analyse du jazz ne peut pas ne pas se situer.

2.2 L'arrangement - les acteurs

2.2.1 Arrangement

On a parlé jusqu'ici d'arrangement sans préciser le sens d'une notion qui, précisément, prête souvent à confusion. On pourrait dans un premier temps définir l'arrangement comme l'opération par laquelle on passe d'un matériau de départ (le plus souvent la composition) dans son état virtuel à sa manifestation musicale sonore [47]. Au moment de l'écoute, les deux états – matériau de départ et résultat arrangé – sont confondus dans l'audition.

En revanche, arrangement et écriture ne doivent pas être assimilés comme on le fait souvent. Un arrangement peut certes être écrit, mais il peut être aussi fixé sans le

[46] **Lortat-Jacob 1987, p. 46.**

[47] **On notera qu'une fois encore avec ce terme, l'opération et le résultat sont confondus par le sens : l'arrangement est l'opération de passage d'un statut à un autre et c'est aussi le résultat de cette opération.**

passage par l'écriture : c'est l'arrangement de tête *(head arrangement)*. Plus encore, l'arrangement doit être entendu de façon très générale comme organisation du matériau, même si tout ou partie de cette opération n'est ni écrite, ni fixée, mais l'application de consignes, voire même improvisée. La version de « Free Jazz » – d'une durée excédant trente-sept minutes et largement improvisée – est sans aucun doute arrangée, bien qu'il n'y ait que quelques mesures fixées (et certainement écrites). Cet exemple condense les trois modalités : du texte fixé (les enchaînements orchestraux), de la consigne (l'ordre de ces enchaînements, des solos et la structure des solos), de l'improvisation (certains éléments structurels probablement improvisés). Si l'arrangement (comme opération) est improvisé dans le cours de la performance, on parlera d'« arrangement résultant » (comme résultat, c'est-à-dire « arrangé résultant »). On peut même aller plus loin en élargissant notre première définition : l'arrangement n'est pas seulement l'opération par laquelle on passe d'une composition à la manifestation sonore, mais l'agencement de cette manifestation, qu'il y ait ou non composition dans les éléments préparatoires à la performance. Curieusement, le meilleur terme pour cette notion serait « composition » dans un sens littéral, c'est-à-dire réalisation et assemblage d'éléments disjoints, sans que l'un d'entre eux soit considéré comme primordial.

On voit que l'on aboutit ici à une conception très générale de cette notion d'arrangement, jusqu'à l'assimiler à une idée d'agencement des différentes parties, que ces parties soient ou non le résultat d'une préméditation, et que l'agencement lui-même soit prémédité ou non. Un problème est que l'usage général du mot « arrangement » désigne au contraire une conception très restrictive de la notion, la réduisant au travail d'écriture sur le matériau. On lui préférera ici une définition plus large : il s'agit de l'opération qui construit et structure la réalité sonore. Cette opération peut faire appel à un travail d'écriture, mais aussi à de la fixation non écrite *(head arrangement)*, à du code, à de la consigne ou être laissée pour une part à l'improvisation. Le choix même d'une instrumentation est déjà un fait d'arrangement. Pour toutes ces raisons, il paraît abusif de limiter la notion d'arrangement à un éventuel travail d'écriture.

Reste alors à définir un terme pour désigner les textes fixés hors composition (ce qu'on appelle parfois justement l'arrangement). On parlera ici de « fragment fixé ». Ainsi, le texte fixé dans une performance est la somme de la composition et des fragments fixés. Ces derniers sont le plus souvent écrits sur une partition, mais peuvent aussi se communiquer oralement. C'est pourquoi on préfère ce terme de fixation à celui d'écriture ▶48.

Se pose toutefois de nouveau la question des compléments (introduction, interlude, coda). On a vu qu'on pouvait choisir de les rattacher dans certains cas à la composition. Ils peuvent par ailleurs être improvisés ou fixés. Dans ce dernier cas, peu importe finalement d'en faire une catégorie autonome ou de les rattacher soit à la composition soit aux fragments fixés, l'essentiel étant évidemment de ne manquer aucun élément de la performance.

Les 3 mesures s'intercalant, dans la version de « 'Round Midnight» » enregistrée par Miles Davis le 10 septembre 1956, entre la fin de l'exposition du thème et le

▶48 *Cf. infra*, p. 119-122.

solo de John Coltrane, peuvent être considérées comme un interlude et un fragment fixé : elles consistent en notes et rythmes imposés mais ne sont pas intégrées à la composition. On ne sait en outre si elles ont été apprises par une partition ou oralement. Dans la musique pour big band, l'arrangeur se réserve souvent « son » chorus, qu'il a écrit pour l'orchestre. C'est alors un fragment fixé, ici à coup sûr écrit.

2.2.2 Acteurs

Se pose encore la question des acteurs. On a déjà distingué le compositeur et le performeur ▶49. Qu'en est-il maintenant de l'arrangeur ? De fait, si l'on retient la définition la plus large qu'on a donnée de l'arrangement, tout performeur est un arrangeur. Mais il peut se glisser un troisième acteur intermédiaire désigné par le sens courant du mot « arrangeur ». C'est celui qui prévoit un traitement du matériau d'origine (composition ou autre), généralement écrit mais pas nécessairement, avant la performance, mais parfois aussi pendant. C'est l'auteur de la conception et de l'agencement des parties.

Le cas de l'arrangeur et chef d'orchestre Gil Evans, dans la variation de ses pratiques de conception et de réalisation de la musique, illustre bien cette discussion. On retiendra deux de ses pratiques. Dans la première, correspondant à son travail des années 1950 et 1960, il a produit des partitions très écrites. Dans une deuxième phase (années 1970 et 1980), celles-ci étaient beaucoup moins détaillées, et l'orchestre se trouvait en charge d'une partie importante de la réalisation, organisée par un système de conventions ouvrant sur une liberté encadrée.

Dans le premier cas, l'arrangeur écrit de la musique que les performeurs exécutent lors de la performance. À l'exception remarquable – déjà signalée – d'André Hodeir dans quelques-unes de ses productions, l'œuvre de jazz en général ne se réduit jamais entièrement à ces passages écrits mais comporte toujours une part d'improvisation. Cependant, la part écrite, « arrangée », revêt parfois une grande importance et peut contribuer largement à l'aspect général de la musique. Elle peut même se révéler dominante. C'est le cas dans la plupart des réalisations en grand orchestre. On dit dans ce cas que la musique est « très écrite ». Cette part préparée relève entièrement de ce qu'on appellera le moment de l'avant et le plus souvent de l'écriture, puisqu'elle est consignée dans des partitions. Dans le cas contraire, il s'agit de *head arrangement*.

Dans la deuxième pratique evansienne, l'arrangeur se comporte en chef d'orchestre, donnant, dans le moment de la performance, des indications ou des impulsions pour passer d'une partie de l'agencement à l'autre, en laissant plus ou moins d'initiative aux autres membres de l'orchestre. De cette façon, l'opération d'arrangement se trouve partiellement ou en totalité transférée de la fixation au code, du moment de l'avant à celui de la performance. Dans cette conception, tout chef d'orchestre est arrangeur s'il intervient, pendant la performance, sur le déroulement de celle-ci. Il appellera tel ou tel soliste sur le devant de la scène, pourra indiquer la fin d'un solo ou au contraire en prolonger la durée, suggérer des quatre-quatre ▶50, réaliser lui-même ou provoquer une coda improvisée, etc.

▶49 Bien entendu, ces deux acteurs peuvent être confondus dans une même personne physique.

▶50 Le quatre-quatre est une séquence alternant des improvisations, de la batterie seule puis du reste de l'orchestre, à raison de quatre mesures respectivement (huit pour un huit-huit, etc.). Il se place en général après les solos et avant la reprise du thème et conserve la trame de la grille.

Gil Evans a encore pratiqué une troisième forme d'arrangement, plus marginale. Dans un grand nombre de séances d'enregistrement de Miles Davis, il était présent sans jouer, donnant ici une idée d'orchestration, écrivant là quelques mesures servant d'interlude, suggérant encore une introduction, etc. C'est ici un arrangeur *a minima*, qui apporte une touche, intervenant très ponctuellement, plutôt sur des détails de l'aspect général de la musique que réellement dans sa conception.

Un autre cas-limite est celui d'un chef d'orchestre concepteur qui ne touche pas lui-même à la matière arrangée. Ce fut le cas par exemple de l'un des plus grands, Count Basie :

> « Au moment où nous avons démarré cet orchestre au Reno, j'avais déjà une idée assez claire sur la façon dont je voulais qu'il sonne. Je savais comment je voulais que chaque section sonne. Je savais aussi comment devait sonner chaque gars de l'orchestre. Je savais pourquoi je les voulais. Même quand je dictais les arrangements à Eddie Durham pour l'orchestre de Bennie Moten, je pouvais en réalité entendre l'orchestre jouer ces passages lorsque nous y travaillions. Et c'est ainsi qu'Eddie écrivait. Nous pouvions écrire exactement comme je l'entendais. Il pouvait faire les voicings de chaque section de la façon que je voulais. » ▶51

On est alors à la marge d'un quatrième personnage (après le compositeur, le performeur et l'arrangeur) qui pointe en perspective : le directeur artistique ou encore producteur, dans un sens qu'a pris ce mot à partir des années 1970-1980, plutôt dans le domaine des musiques pop-rock et de variété ▶52. C'est celui qui forge la sonorité d'ensemble, qui est en charge de la conformité générale du résultat avec le projet. Ce peut être aussi celui qui sait comment diriger une séance d'enregistrement, la relancer si elle s'embourbe. C'est parfois encore celui qui choisit ou oriente le répertoire. Ce peut être enfin celui qui choisit les prises à publier et l'ordre de présentation dans les supports d'enregistrements publiés. Cet acteur apparaît assez rarement comme décisif dans l'histoire du jazz. Il est pourtant des exemples importants : on a déjà parlé du rôle de Teo Macero dans la musique de Miles Davis des années 1960 et 1970. Particulièrement dans les années 1970, Miles Davis enregistrait des « blocs » de musique bruts que Teo Macero avait en charge de mettre en forme, par le traitement du son et surtout par le montage. De manière plus indirecte mais déterminante en amont, on pourra penser aux grands fondateurs de label comme Alfred Lion (Blue Note), Ahmet Ertegun (Atlantic), Manfred Eicher (E.C.M.) ▶53 ou à l'exemple de Creed Taylor qui, après avoir travaillé pour Verve, imagine un jazz *crossover* (supposé déplacer les frontières de genre et de style) et crée pour cela le label C.T.I. On citera enfin, dans le cadre d'une autre musique, le producteur George Martin, qui fut un artisan décisif de l'œuvre des Beatles.

Reste un dernier acteur, mais pas le moindre : le *sideman*, c'est-à-dire le musicien qui participe à l'enregistrement sans toutefois en avoir la responsabilité. Il est bien entendu l'un des producteurs directs du son au cours de la performance. Dans de très nombreux cas, il participe à l'élaboration de l'arrangement au moment de l'avant, et son rôle est décisif lors de la performance.

▶51 Basie 2002, p. 170.

▶52 On parle parfois aussi de « réalisateur ».

▶53 Parfois, un studio et son preneur de son sont associés à un label et à sa personnalité. Parmi les cas restés célèbres figurent la salle à manger de la maison de l'ingénieur du son Rudy Van Gelder à Hackensack (Blue Note) et les studios Arne Bendiksen puis Rainbow à Oslo avec leur ingénieur Jan Erik Kongshaug (E.C.M.).

3 STRUCTURE DE L'ŒUVRE

Le point de vue privilégié dans cette étude est celui de l'analyse, qui prend pour objet des objets constitués, des œuvres, lesquelles s'offrent à nous (sous forme d'enregistrement) de façon close. Ce sont ces objets que l'on tente de comprendre, notamment en cherchant à mettre à jour des structures et en s'interrogeant sur la façon dont ces structures ont été élaborées et mises en place [54].

Dans cette optique, il me semble utile de décomposer ce travail en deux objets distincts. Le premier, qu'on pourra appeler « structure de la performance », consiste précisément à décomposer la performance telle qu'elle se présente à nous par l'enregistrement, éventuellement modifiée par des manipulations intervenues après son déroulement réel [55]. Dans le second, qu'on nommera « structure du procès », on cherche à comprendre ce qui s'est joué avant la performance (tous les éléments préparatoires), pendant (comment ces éléments ont été effectivement mis en œuvre lors de la performance), et après la performance (tout ce qui modifie le produit de la performance après celle-ci, *re-recordings*, montages, etc.). Le premier s'attache donc au résultat, le second au processus.

3.1 Structure de la performance : niveaux - moments

Dans un premier temps, on s'intéresse donc à la façon dont est structurée la performance telle qu'elle nous est parvenue par l'enregistrement. Cette démarche suppose des opérations de segmentation ou de définition de strates de l'œuvre, pour lesquelles il est nécessaire de préciser la définition de concepts de « niveau » et de « moments ».

La vision par niveaux (chez Heinrich Schenker par exemple [56]) se fonde sur une métaphore verticale : à partir d'une « surface » (qu'il conviendra d'ailleurs, pour notre domaine, de redéfinir), on cherche à « creuser » et par là à accéder à des niveaux de plus en plus « profonds ». La métaphore horizontale, elle, est utilisée pour décrire tout ce qui se trouve dans des relations de succession linéaire, c'est-à-dire faisant intervenir la chronologie.

La notion de moment telle qu'on l'emploie ici ne pose pas *a priori* de gros problèmes. Les moments sont des segments de la continuité caractérisés de la façon que l'on décide (degré d'improvisation, paramètres, etc.). Ils se trouvent dans une relation successive linéaire. On ne peut donc se trouver que dans un moment à la fois de la chronologie de l'œuvre. Le solo succède à l'exposition du thème, laquelle avait suivi une introduction. C'est une relation « horizontale », chronologique. On peut concevoir les moments au sein de l'œuvre mais aussi dans une temporalité plus large. C'est ce qui sera fait lors de l'examen de la structure du procès : la préparation

[54] L'aspect cognitif du processus d'improvisation, les processus mentaux à l'œuvre au moment où les musiciens improvisent sont provisoirement laissés de côté (p. 134-141). La démarche n'est donc pas celle d'un Paul Berliner (*cf.* Berliner 1994) qui cherche à comprendre le processus improvisationnel en lui-même. On se place en aval, à un moment où l'œuvre est achevée et où il s'agit de la décomposer pour la comprendre, telle qu'elle est déjà advenue.

[55] On rappelle que le terme « performance » est conservé de façon générique, même si sa chronologie est altérée par des montages, même encore s'il ne s'agit par exemple que de performance virtuelle dans le cas d'un usage massif ou exclusif d'échantillons numériques.

[56] *Cf.* Meeùs 1993.

de la performance, la performance elle-même, son après constituent aussi des moments distincts de l'œuvre.

La notion de niveau en revanche est plus complexe. Une première conception serait taxinomique. La surface (niveau 0) est constituée par la succession de tous les événements audibles. À chaque niveau, on regroupe ces événements en séquences de plus en plus longues et de moins en moins nombreuses. Cela suppose que la fragmentation en unités discrètes soit possible : la surface est constituée par exemple d'une succession de notes qu'on regroupera d'abord en motifs, puis en phrases, puis en thèmes, etc. Il n'y a pas de raison de s'interdire *a priori* ce type d'organisation structurelle, mais on peut en revanche douter qu'elle soit toujours pertinente, au-delà de sa capacité de description. La conception schenkerienne pourrait se ramener à ce type mais y ajoute un élément fondamental, d'ordre organique : c'est le niveau le plus profond, la structure fondamentale qui génère les niveaux supérieurs, jusqu'à la surface. Cette structure fondamentale ainsi que tous les niveaux intermédiaires sont présents « en entier » dans la surface : l'œuvre est vue comme une structure déployée. Il me semble difficile de trouver un équivalent de cette structure fondamentale dans l'œuvre de jazz, fût-elle étroitement tonale ▶57. On pourrait imaginer que la grille harmonique se trouve dans un tel rapport de niveau (plus profond) par rapport à un solo (la surface). Elle en constitue bien, en quelque sorte, une « structure fondamentale ». Mais elle ne peut acquérir ce statut de fondement ultime que lui confère la théorie schenkerienne ▶58. En effet, la grille – pas plus qu'aucun autre élément de l'œuvre de jazz – ne fonctionne comme une matrice à partir de laquelle l'œuvre s'engendre dans un processus de développement organique. Elle constitue (quand elle est présente) un élément certes décisif du dispositif plus global qui produit l'œuvre, mais un élément seulement, parmi d'autres.

En toute logique, on devrait, avec ces modèles, parvenir à des présentations de la structuration d'une œuvre donnée où chaque niveau supérieur se divise pour former le niveau de degré immédiatement inférieur, et ainsi de suite jusqu'au dernier, partant de la surface (niveau 0) jusqu'au plus profond (niveau n). Pourtant, si de telles présentations ont l'avantage de la systématicité, il n'est pas certain qu'elles soient les plus adaptées pour figurer efficacement la structuration dans ses éléments les plus significatifs et opérants pour l'analyse.

On proposera donc (au chapitre suivant) un schéma un peu différent, établi de façon moins systématique et plus pragmatique. La surface sera présentée comme une suite d'événements formels (introduction - exposition de thème - interlude - break - solos - réexposition de thème - coda, etc.). Chacune des parties se verra attribuer, à un autre niveau, un *statut* en fonction du caractère fixé ou non du moment considéré. Enfin, on proposera deux niveaux de structure, le premier se fondant sur la structure de la composition (si bien sûr elle existe), le second privilégiant les aspects instrumentaux (quels instruments ou groupes d'instruments se trouvent en avant). Rien n'empêchera toutefois d'ajouter d'autres niveaux structurels se référant à d'autres critères (les niveaux d'intensité par exemple), en fonction des besoins de l'analyse.

▶57 Ce qui ne compromet en rien la possibilité d'une analyse schenkerienne du jazz, comme on le verra au chapitre XIII, p. 449-455.

▶58 Toutefois, même de l'intérieur de la théorie schenkerienne, ce caractère fondamental ne va pas de soi : « De tous les principes théoriques proposés par Schenker, c'est celui de la structure fondamentale qui paraît le moins recevable. Peut-on souscrire à l'idée que tous les chefs-d'œuvre du répertoire tonal reposent sur une même structure de base, que tous se réduisent, en dernière instance, à une même ligne descendante ? » (Meeùs 1993a, p. 71).

On posera enfin la nécessité de disposer de relations paramétriques non structurantes. Une composition ou un solo peuvent être regardés sous l'angle de la mélodie, de l'harmonie, du rythme, de la forme ou du son. Mais les paramètres ne rentrent pas en eux-mêmes dans une relation structurale, de moment, de niveau ou autre avec la composition ou le solo. Ce ne sont que des points de vue différents sur un élément donné de la structure.

Tous ces points seront détaillés au chapitre suivant.

3.2 Structure du procès : les moments

Un autre travail consiste à chercher à comprendre comment s'est élaborée l'œuvre dont on serait parvenu à décrire des structures internes. On peut alors parler de structure du procès, dans la détermination de laquelle la notion de moment sera encore utile. Il convient alors à mon sens de distinguer trois moments qu'on appellera ici « de l'avant », « de la performance », « de l'après ».

Dans l'analyse savante, une fois qu'on dispose d'un texte (d'une partition) fiable, c'est-à-dire jugé conforme aux intentions du compositeur, l'analyse devient théoriquement possible avant même que l'œuvre soit transformée en son. Après l'effectuation sonore, on peut intégrer certains éléments de l'interprétation à l'œuvre elle-même et donc au champ de l'analyse, ou au contraire les repousser dans la discussion sur l'interprétation, mais l'essentiel de la substance de l'œuvre n'en est pas moins contenu dans le texte.

Il en va bien sûr tout autrement dans le cas du jazz où, on l'a vu, le « texte » préalable à l'événement sonore lui-même est une réalité problématique à maints égards, quand il n'est pas tout simplement inexistant dans le cas d'une improvisation totale. L'analyse de l'œuvre de jazz, par la nature même de la musique et par celle de ses pratiques, se scinde d'emblée en un « avant », un « pendant » et un « après » l'événement sonore lui-même. Si l'on excepte le cas marginal (ou utopique) d'une improvisation supposée absolue, les musiciens n'arrivent jamais sans aucune préméditation sur le lieu de création de l'œuvre, scène ou studio ▶59. Il y a toujours préméditation, sous forme de composition fixée notée sur papier ou non, de codes de jeu (harmonique, mélodique, rythmique, structurel ou autre) communs aux performeurs présents, ou encore d'une consigne verbale plus ou moins élaborée. Dans un grand nombre de cas d'ailleurs, les trois seront en jeu, mais il sera toujours nécessaire de les évaluer séparément.

Ces éléments préalables à la réalisation de l'œuvre elle-même, à la performance, doivent être analysés en premier : c'est l'analyse de l'« avant », avant la performance, avant le premier son émis. L'analyse de la performance consiste ensuite à examiner, d'après l'enregistrement, l'effectuation de l'avant, c'est-à-dire à ausculter comment a été joué ce qui était fixé, comment ont été mis en œuvre les codes de jeu et les

▶59 On ne parle pas ici des inévitables schémas musicaux à l'œuvre chez tout musicien du fait de sa formation, de sa culture, de l'instrument qu'il joue, mais bien des éléments préparatoires propres à une performance.

consignes, qu'est-ce qui a été improvisé, et de façon générale, tout ce qui s'est produit dans le cours de la performance. Enfin, il convient de se pencher également sur ce que l'on peut regrouper sous le terme usuel de post-production : d'éventuels *re-recordings*, l'utilisation de sons produits en dehors de la performance (sons enregistrés, échantillons) et toutes les opérations de montage, de traitement du son, de mixage, de *mastering*, etc., aboutissant au produit phonographique final. Si, comme on le fait ici, on considère que l'œuvre de jazz relève du régime phonographique, il est logique de retenir ce moment qui contribue, au même titre que les deux autres, au façonnage de l'œuvre.

Pour résumer, le moment de l'avant concerne donc tous les éléments préparatoires à l'œuvre, identifiables avant le premier son émis. Le moment de la performance est constitué par tout ce qui advient à partir de l'instant où l'on ne répète plus de fragments fixés, où l'on n'indique plus de codes de jeu à mettre en œuvre, où l'on ne délivre plus de consignes, mais où l'on joue, depuis le silence précédant le premier son émis jusqu'à celui qui clôt la performance, c'est-à-dire entre le premier et le dernier des sons recueillis par l'enregistrement. Enfin, le moment de l'après concerne – pour autant qu'on soit en mesure de les détecter – toutes les interventions advenant après le dernier son enregistré de la performance, modifiant la surface en vue de la version définitive de l'œuvre enregistrée, inscrite sur le master. Est ainsi produite une « surface » ultime, un « avant-plan » dans le vocabulaire schenkerien, objet véritable de l'analyse.

On notera tout de suite que les traces du moment de l'avant – partitions éventuelles ayant servi, conversations entre les musiciens avant de jouer, répétitions – sont rarement disponibles [60]. De même, on dispose rarement des indications de post-production, en particulier celles qui concernent les *re-recordings* et les montages éventuels [61]. Du point de vue de l'analyse, les moments de l'avant et de l'après ne sont accessibles qu'à travers celui de la performance, c'est-à-dire à travers l'enregistrement tel qu'on l'écoute sur un support final. La démarche analytique du jazz est donc, presque par définition, soumise à une contrainte esthésique : c'est par la perception du résultat enregistré qu'on prend contact avec l'œuvre, qu'on y « entre » et qu'on entreprend son analyse en formulant des hypothèses (pour les moments fixés, par exemple, il est souvent difficile de déterminer s'il y a eu écriture ou transmission orale). C'est évidemment un chemin tout différent de celui – poïétique – consistant à aborder l'analyse par la partition qui a servi pour l'interprétation d'une œuvre écrite que l'on veut analyser, et qui est en soi un document sur la production de celle-ci [62].

Quelles relations entretiennent entre eux ces trois moments ? Une relation d'abord chronologique linéaire, donc « horizontale ». Si l'on parle de moments et non de niveaux, c'est précisément parce que l'un succède à l'autre et que chaque moment est entièrement achevé quand débute le suivant, les instants charnières étant constitués par le premier et le dernier son émis lors de la performance, et la fin de la dernière

[60] Grâce à la pratique éditoriale de plus en plus répandue des intégrales, les prises préparatoires – voire les répétitions – deviennent parfois accessibles, ce qui, en général, enrichit considérablement l'analyse. Dans « Koko » enregistré par Charlie Parker le 26 novembre 1945 par exemple, la publication de la prise préparatoire permet de constater que les mesures 9 à 16 ne sont pas improvisées par Dizzy Gillespie comme on aurait pu le croire, mais qu'il s'agit en fait d'une ligne « écrite » (si elle n'a pas été notée graphiquement, elle est au minimum apprise par cœur), répétée à l'identique par Gillespie dans les deux prises.

[61] Les points de montage sont parfois apparents, dans certaines éditions en disque compact, sous forme de sous-index (numéro d'indexation ajouté à celui de la plage).

[62] On peut se demander si les analyses du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky par exemple auraient été les mêmes si les divers analystes n'avaient disposé d'aucune partition et s'ils avaient dû transcrire eux-mêmes des enregistrements de l'œuvre pour pouvoir entreprendre son analyse.

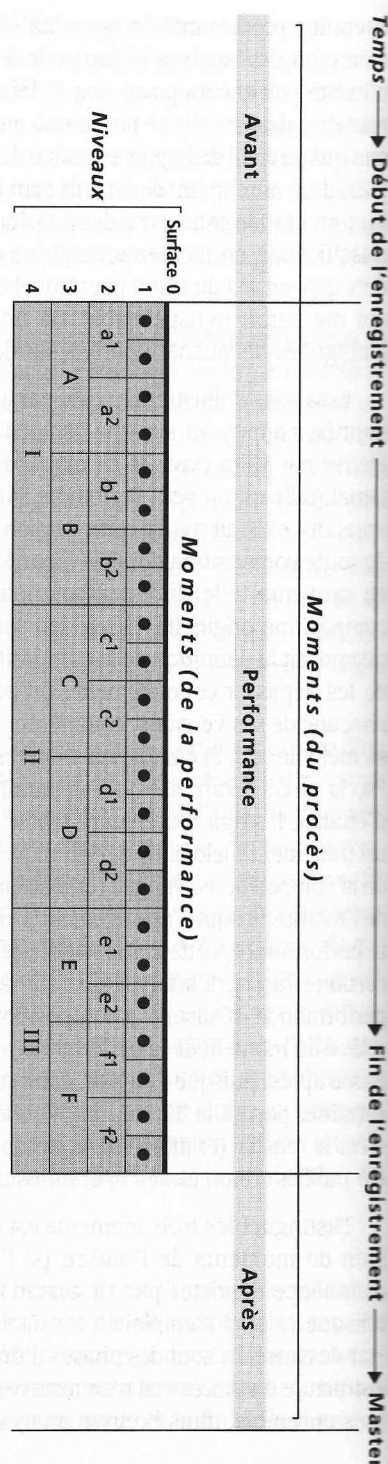
opération produisant le master. Mais s'agit-il réellement de moments de l'œuvre elle-même ou de l'analyse ? Comme le terme l'indique, au moment de l'avant, l'œuvre n'existe pas encore puisqu'on a défini l'existence de cette dernière comme liée à la présence de son. Elle se produit au moment de la performance, et n'existe totalement que quand celui de l'après est achevé. Les trois se succèdent donc chronologiquement. Mais d'un autre point de vue, ils sont tous trois présents simultanément dans l'œuvre. En tout état de cause, ces deux visions ne sont pas incompatibles. On privilégiera la classification en moments car il y a concrètement succession chronologique. Mais, quoi qu'il en soit du statut pour lequel on opte, c'est la distinction entre les trois instances qui me paraît indispensable. Sa non-prise en compte entraîne très souvent des ambiguïtés débouchant parfois sur des erreurs d'interprétation.

Essayons d'illustrer ce point par un exemple précis. Imaginons une œuvre de jazz donnée s'appuyant sur une composition particulière, par exemple la version enregistrée par Miles Davis le 23 mai 1957 de la composition « New Rhumba » d'Ahmad Jamal, telle qu'on peut l'entendre sur l'album *Miles Ahead*. Cette composition, bien entendu, existait avant cette version. Malgré les difficultés liées au caractère virtuel de toute composition dont on a parlé plus haut, il est cependant possible de l'étudier en tant que telle, indépendamment de la version retenue : cette analyse de la composition originelle relève bien sûr du moment de l'avant. On a vu les problèmes que posait la définition de la composition. Mais il est facile, surtout dans cet exemple, de les dépasser concrètement : on peut, par-delà les différences apparaissant dans chacune de ses versions, commenter la structure de « New Rhumba », son harmonie, sa mélodie, etc. Si ensuite on s'intéresse au traitement de cette composition par Miles Davis et Gil Evans tel qu'il apparaît dans la version enregistrée qu'on se propose d'étudier, il s'agit d'une autre réalité musicale, avec une forme, une harmonisation, un traitement mélodique et rythmique éventuellement différents. Cet examen, distinct, de la composition arrangée (en l'occurrence par Gil Evans) relève lui aussi du moment de l'avant, puisque l'arrangement a été conçu avant la performance. Ensuite, pendant la performance, cette composition, telle que préalablement arrangée, est jouée d'une certaine façon. L'analyse de tout ce qui s'est produit spécifiquement pendant la performance, réalisant la composition arrangée, produisant les parties improvisées, relève du moment de la performance. On s'attachera ensuite à comprendre ce qui s'est passé après, puisque l'on sait, dans ce cas, que Miles Davis a réenregistré séparément certaines parties le 22 août 1957, que des prises différentes ont pu être montées pour créer le master (et même dans ce cas que plusieurs masters différents existent et ont été publiés), etc., toutes opérations analysées dans le moment de l'après.

Distinguer les trois moments est donc plus aisé qu'il pourrait y paraître. Il s'agit bien de moments de l'œuvre (si l'on admet qu'avant la performance, l'œuvre commence d'exister par sa gestation). Ce sont aussi des moments de l'analyse, puisque celle-ci s'emploie à les distinguer et les considère tour à tour [63]. En tout état de cause, ce sont des phases d'un procès, ce pourquoi on a opté pour l'expression « structure du procès ». Il n'en reste pas moins que les trois moments sont bien présents, tous ensemble, dans l'œuvre analysée.

[63] Mais peut-être dans un ordre différent : on commencera plus vraisemblablement par le moment de la performance avant d'aller à celui de l'avant puis de l'après.

On peut synthétiser cette vision de l'œuvre articulant moments et niveaux sous forme d'un tableau (voir ci-contre) :



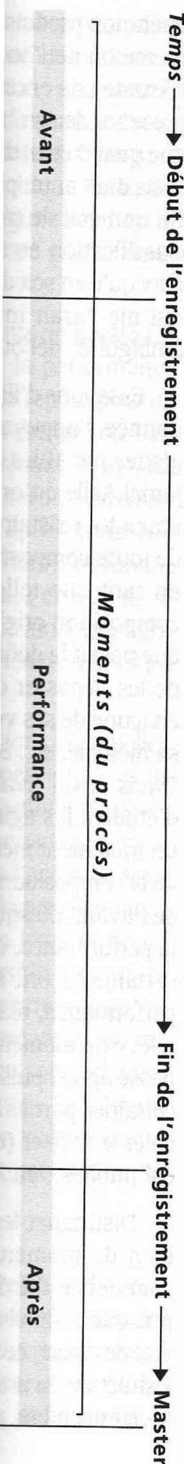
La première ligne indique la chronologie du procès. En gris clair est figurée la structure du procès, en gris foncé celle de la performance. On a retenu, pour la simplicité de la présentation, une structure de la performance en niveaux taxinomiques (où chaque niveau est constitué de subdivisions du niveau immédiatement supérieur). On a vu qu'on lui préfère une vision moins systématique mais certainement plus efficace pour l'analyse, laquelle sera étudiée en détail au chapitre suivant.

Une fois définis ces moments de l'œuvre, on peut se demander comment s'élaborent les énoncés musicaux qui seront examinés par l'analyse, et comment ils sont convoqués par les musiciens qui les mettent en œuvre.

Le premier réflexe, lors de l'étude d'une performance enregistrée, consiste souvent à chercher à distinguer l'écrit de l'improvisé, ce qui se révèle rapidement insuffisant, que l'on se place sur le plan immanent du niveau neutre ou sur celui du poïétique. Il est possible de forger un outil plus précis en distinguant six notions, articulées en deux types de modes : modes d'élaboration (fixation, code de jeu, improvisation) et modes d'échange (consigne, signal, interaction).

Il s'agit de modes opératoires et non de contenus ▶64. On ne cherche pas ici à dresser un inventaire des contenus possibles d'une œuvre de jazz, mais des différentes modalités par lesquelles ces contenus sont mis en œuvre.

▶64 Par « contenu », on entend ici aussi bien les énoncés (ce qui se joue effectivement dans une performance) que des savoirs (qui permettent de créer ces énoncés et de les articuler).



4 Modes d'élaboration

4.1 Fixation

Sous cette première catégorie de la fixation, on regroupe ce qui, en étant prémédité et précisé en détail, prend un caractère de convention musicale explicite. Concrètement le plus souvent sous la forme de notes et de rythmes imposés mais aussi par exemple de suites d'accords chiffrés. On retrouvera donc dans les produits de cette catégorie (qu'on appellera les textes fixés), principalement, la composition, le fragment fixé (passage arrangé – par exemple les *tutti* de grands orchestres ou les *backgrounds* fixés, introduction, interlude, coda arrangés, etc.) et la grille fixée. La modalité la plus courante consistera en un texte écrit sur partition. Mais la fixation du texte peut aussi faire l'économie de la notation graphique. La transmission du compositeur ou de l'arrangeur vers les autres musiciens peut en effet être orale et faire appel à la mémorisation. C'est pourquoi il est indispensable de distinguer « texte fixé » et « texte écrit », le second ne formant qu'une partie du premier, la transmission pouvant s'opérer sur deux modes, écrit ou oral ▶65. En quoi cette distinction est-elle indispensable ? Le fait qu'un fragment ait été écrit sur une partition ou transmis oralement n'implique pas seulement une différence dans la modalité de transmission. L'acte d'écrire sur un support graphique crée une relation à l'objet-partition qui influence le contenu et en fait un produit spécifique, distinct du même contenu seulement imaginé, conçu mentalement (ou à l'instrument), sans le passage par la partition.

> « Maintenant que [la musique de tradition orale] fait partie, au moins par le disque, de notre univers musical familier, il est important de reconnaître à la partition un rôle *constructif* qui génère des *styles de musique écrite* qu'on ne connaît pas dans les musiques dites ethniques. Dans une perspective anthropologique proche de celle de Goody, il faut en effet reconnaître que l'écriture permet une manipulation des unités musicales élémentaires que la seule mémoire ne permet pas. » ▶66

Même dans le cas d'énoncés courts (c'est souvent le cas des compositions pour le jazz) pour lesquels la mémorisation ne représente pas un véritable problème, on peut estimer que le reflet qu'offre la partition n'est pas sans conséquence, notamment sur le style comme le suggère cette citation de Jean-Jacques Nattiez, mais de façon plus générale sur le mode d'élaboration de la musique dans son ensemble.

Si l'on admet cette distinction entre texte écrit et texte mémorisé, les textes fixés peuvent encore être classés selon un autre découpage différent, en trois éléments : la composition, le fragment fixé et la grille harmonique.

Considérons d'abord les deux premiers. On devrait d'abord dire plutôt « composé » et « arrangé fixé », puisque ce sont des résultats qu'il s'agit ici et non des processus. Le composé se réfère à un ensemble structuré cohérent écrit, dont la portée et la

▶65 Un troisième serait peut-être la transmission par l'enregistrement : le compositeur envoie par exemple à l'avance un enregistrement aux *sidemen* pour qu'ils l'aient appris et le connaissent le jour de l'enregistrement. Il ne s'agit pas d'un mode oral au sens strict, dans la mesure où l'échange est en principe absent. On pourrait alors parler de mode auditif. On laissera toutefois de côté ce cas, rare en tout état de cause, et ne présentant pas de caractéristiques particulièrement originales.

▶66 Nattiez 1987, p. 99.

destination dépassent en principe une performance particulière. «'Round Midnight» est une composition écrite par Thelonious Monk, en quelque sorte « pour l'éternité », c'est-à-dire potentiellement pour être rejouée, par lui-même ou par d'autres. C'est ensuite l'histoire qui décide de la fécondité d'une composition, évaluée dans le jazz aux nombres des versions enregistrées, notamment par des musiciens autres que le compositeur. Monk ne pouvait pas plus prévoir la version de Miles Davis du 10 septembre 1956 que toutes celles suivant la première, mais comme tout compositeur, il avait, dans le geste de composition de «'Round Midnight», créé un objet musical clos destiné potentiellement à être repris, à vivre une vie propre à travers toutes les versions à venir. En revanche, les fragments écrits pour cette performance du 10 septembre 1956 (l'interlude de 3 mesures par exemple, qui ne fait pas partie de la composition, la réharmonisation de certains passages) sont du ressort des opérations fixées par l'arrangement. Cet aspect de l'arrangement concerne donc ce qui est fixé pour une circonstance donnée. Cela n'empêche pas la réutilisation pour une autre performance, mais ce n'est pas dans sa vocation première. L'arrangement (une fois encore dans sa composante de fixation) est donc dans un rapport d'infériorité par rapport à la composition : il est éphémère là où la composition a partie liée avec la pérennité, la reprise ▶67 ; il est de l'ordre du fragment alors que la composition suppose une totalité cohérente, close et identifiable.

On l'a dit, il ne peut y avoir de composition sans arrangement au sens large, dans la mesure où la composition, en jazz, ne peut se manifester que dans du son, c'est-à-dire à travers une performance où intervient nécessairement de l'arrangement. En revanche, ce dernier peut ne comporter aucun élément écrit (aucune partition), ni même aucun fragment fixé spécifique à l'arrangement examiné. C'est le cas dans la *jam session* : on joue une composition – texte fixé – dans un arrangement donné (instrumentation, structure, rythme, etc., déterminés), mais sans ajouter de texte fixé inédit. Le texte fixé se résume dans ce cas à la composition.

Dans l'autre sens, on peut se poser la question de la possibilité d'un arrangement fixé (donc éventuellement écrit) sans composition : des fragments peuvent se fixer à partir de codes de jeu par exemple, sans pour autant qu'on puisse parler d'une composition à part entière. On retrouve dans ce cas la relation quantitative entre composition et arrangement : on peut imaginer un arrangement sans composition, si le fixé n'est pas jugé suffisamment structuré pour accéder au stade de la composition, ce dernier supposant la formation d'une totalité cohérente, alors que l'arrangement resterait au stade du fragment. Un exemple nous en est offert avec « The Hymn » ▶68 de Charlie Parker, un blues en Fa où 12 mesures écrites en valeurs longues servent d'interlude entre les solos et sont reprises à la fin. Bien qu'on nous signale une composition de Charlie Parker intitulée « The Hymn », il est patent qu'il s'agit d'un fragment – très probablement concocté quelques minutes avant l'enregistrement et peut-être communiqué oralement –, d'un arrangement très rudimentaire, où, seule une conception extrêmement extensive permettrait de voir une composition. On pourrait dire de même avec « C Jam Blues » de Duke Ellington. Comme son nom l'indique, c'est un *riff* qui a vraisemblablement été trouvé dans l'action d'une *jam session*. Libre alors à chacun

▶67 Mais il est par ailleurs pérenne en ce qu'il est fixé pour l'éternité par l'enregistrement.

▶68 Charlie Parker, Dial, 28 octobre1947.

de classer ces deux exemples dans une grande catégorie uniforme de la composition, ou de tracer une limite (forcément arbitraire) entre ce qui relèverait ou non de la composition, sur des critères de complexité, de sophistication, d'unité. La citation suivante d'André Hodeir procède d'un raisonnement fondé sur ce type de différenciation :

> « Duke Ellington occupe une très haute place dans l'histoire du jazz. Une place à part. Il fut le premier *compositeur* au sens réel du terme ; il resta longtemps le seul. Compositeur : Fats Waller ne le fut pas, il n'était qu'un *auteur de thèmes*. Ernie Wilkins un *arrangeur* : il travaille sur les idées d'autrui. J'entends par *composition* le plein exercice d'une faculté que ne possèdent ni l'auteur de thèmes ni même, à de rares exceptions près, l'arrangeur, et que l'on pourrait définir ainsi : *donner au jazz une dimension supplémentaire.* Cette dimension, qui apporte à l'œuvre une vie plus profonde, un devenir plus ouvert, c'est la forme. » ▶69

Qu'on indexe le « début » de la composition sur la forme ou sur un autre élément importe assez peu en l'occasion, notre question étant de savoir si l'on établit une hiérarchie. Bien sûr, à l'opposé, l'œuvre de ce qu'on appelle les « arrangeurs » remet parfois en cause cette hiérarchie par la complexité, la subtilité et la valeur artistique. Gil Evans a très peu composé au sens habituel du mot, mais la grande majorité de ses arrangements dépasse largement le degré de sophistication formelle minimum attendu d'une composition de jazz. L'aspect d'infériorité formelle est donc d'une certaine manière ici battu en brèche, mais en revanche, le caractère éphémère n'est pas démenti par cet exemple : ces arrangements, si sophistiqués qu'ils aient été, n'ont pas été repris, sinon dans des recréations récentes à l'identique dans une perspective de conservation (marginale dans la pratique du jazz) ▶70. André Hodeir, très attaché à une haute conception de la composition, n'est pas sans se heurter à cette difficulté, comme en témoigne cette autre citation, qui semble prolonger la précédente :

> « Gil Evans sait écrire, on peut le croire ! Comme harmoniste et comme orchestrateur, je ne vois pas quel jazzman pourrait lui être comparé. Il lui manque peut-être, de s'affirmer en tant que compositeur. [...] Gil Evans, moins purement compositeur qu'arrangeur, parvient toutefois à s'approprier les droits et les privilèges du compositeur et agit efficacement dans le domaine de la forme, comme le faisait Duke [Ellington] en ses grands moments. » ▶71

Reste la question de la grille harmonique, objet spécifique. Elle relève sans conteste de la fixation (des harmonies données enchaînées dans un ordre imposé) et peut à ce titre être écrite, fût-ce avec un code différent (le chiffrage américain). C'est par ailleurs un objet autonome : elle peut tout à fait se présenter comme seul texte fixé : c'est le cas dans les *jam sessions* sur le blues ou l'anatole. Elle peut supporter des lignes mélodiques distinctes, dans le cas des démarquages aussi bien que celui des grilles (comme celles du blues et de l'anatole encore) élues comme supports de nombreuses compositions. Cependant, son fonctionnement est différent : le plus souvent, la grille est présente dans tout le morceau, elle en est un élément structurant, que l'on retrouvera dans l'exposition de la composition, dans les solos, voire dans d'autres passages. Mais cette différence n'implique en rien de l'exclure de ce groupe des textes fixés.

▶69 Hodeir 1984, p. 23. L'article cité fut d'abord publié dans la revue *Arts* en 1958.

▶70 Il est bien entendu que, en citant ici le mot « éphémère », on fait allusion à une difficulté à réarranger ces arrangements comme on arrange ou réarrange une composition. S'il est question de la faculté à traverser le temps, les arrangements de Gil Evans n'ont rien à envier à nombre de compositions.

▶71 Hodeir 1984, p. 123. Cette citation provient d'un autre article publié lui aussi dans la revue *Arts* en 1958.

La fixation ainsi entendue peut donc concerner hauteurs, harmonies, rythmes, structures et son. Le cas le plus courant est bien sûr celui qui combine les cinq paramètres : est consigné un ensemble de notes aux hauteurs et rythmes spécifiés pour des instruments donnés, formant une harmonie elle-même préméditée, d'où résulte une structure. Mais on a trop souvent tendance à lier cette catégorie de la fixation à la présence simultanée des cinq ou au moins de quatre paramètres. Si l'on reprend le corpus des compositions, un thème bebop comme « Billie's Bounce » réunit quatre des cinq paramètres (le son en est absent puisqu'on peut le jouer avec des instruments et des sons différents) : il s'agit d'une ligne mélodique harmonisée imposée, dont la mise en place rythmique est obligée et fondée sur une structure de 12 mesures rapportée à la forme du blues. Mais il peut y avoir écriture avec trois paramètres seulement, ou deux comme on l'a vu plus haut ▶72.

Pour autant, cette notion de fixation n'est pas rigide. La situation des standards, que ce soit au sens strict du terme, c'est-à-dire le répertoire de *Tin Pan Alley*, ou à celui, plus large, des compositions ayant donné lieu à de nombreuses performances, le montre suffisamment. À l'origine, ces compositions sont des énoncés mélodiques, harmoniques et rythmiques. Le jazz en a fait le socle de son répertoire pour diverses raisons (dont certaines relèvent du contexte sociologique et économique). Sur le plan strictement musical, il est certain que la simplicité de construction de ces compositions a attiré les musiciens de jazz. Cette simplicité, tout en fournissant un point de départ, permettait de déployer leurs qualités d'improvisateurs. Si le matériau offre un contenu apte à engendrer des idées musicales, il n'est toutefois pas suffisamment complexe pour entraver le développement improvisé de ces idées. Mais que se passe-t-il avant les solos, lors de l'exposition de ces standards ? Peut-on parler alors de fixé ? Le donné mélodique est conservé, dans une certaine mesure : d'ordinaire, on reconnaît la mélodie, mais on peut changer certaines notes et certains contours. L'harmonie est elle aussi respectée, pour une part seulement : les appuis importants, les cadences principales sont généralement conservés, mais de nombreux accords peuvent être modifiés, substitués, supprimés ou ajoutés. Quant au rythme, le mètre est le plus souvent conservé, de même que le contour général. Mais c'est plutôt l'exception que la règle de jouer les mises en place rythmiques de la mélodie sans modifications.

On voit donc que la notion de fixation supporte une certaine élasticité. Il existerait ainsi du texte plus ou moins fixé. Il s'agit là, une fois encore, d'une notion plus continue que discrète, qui n'en est pas moins indispensable.

4.2 Code de jeu

> « [...] Ils jouent généralement sans notes, et même lorsqu'ils en ont, elles ne doivent que leur indiquer une ligne générale car il y a peu de leurs morceaux que je les aie entendu exécuter deux fois avec, exactement, les mêmes effets ; j'imagine que, connaissant la voix qui leur est attribuée dans l'ensemble harmonique, et conscients

▶72 *Cf. supra*, p. 99-102.

du rôle que doit tenir leur instrument, ils peuvent se laisser aller, dans un certain sens et à l'intérieur de certaines limites, selon leur cœur. » ▶73

Je voudrais ici introduire une notion – le code de jeu – qui me paraît indispensable pour une meilleure appréhension de l'œuvre du jazz. Encore faut-il en préciser les contours et le sens qu'on lui donne. Au niveau le plus général, la musique elle-même est parfois envisagée comme un code :

> « [...] Le langage verbal est le seul à comporter certaines propriétés spécifiques, à savoir : *a*) on peut l'utiliser pour parler des mots mêmes qui le constituent et, à plus forte raison, d'autres systèmes de signes ; *b*) on peut produire des phrases qui refusent aussi bien la dénotation que la représentation : par exemple mensonges, périphrases, répétition de phrases antérieures ; *c*) on peut utiliser les mots dans un sens qui n'est pas connu au préalable de la communauté linguistique, tout en se faisant comprendre grâce au contexte (c'est par exemple l'emploi des métaphores originales). Si l'on appelle *secondarité* ce qui permet au langage verbal d'assumer toutes ces fonctions, on dira que la secondarité en est un trait constitutif. La secondarité semble propre au langage verbal humain comme une différence qualitative qui le sépare de tous les autres systèmes analogues. Quand les deux premières conditions seules sont présentes, on peut parler de *système de signes*, non de langage. Quand la première seule est présente, on parlera de *code* (pour autant que le système en question est analogue à celui du langage) ; le mot "code" signifie ici "système de contraintes". Ainsi la musique est un code : tous les éléments d'une composition (hauteurs, intensités, timbres, etc.) sont en relation entre eux ; mais ils ne signifient pas ; et ils ne possèdent pas non plus la qualité de secondarité. » ▶74

De fait, ce n'est pas cet aspect du code en général qui nous retient ici, mais plutôt celui de codes multiples, définis comme des savoirs ponctuels articulés en système (où l'on retrouve cependant l'idée de « système de contraintes »). On peut ainsi définir le savoir musical d'un musicien de jazz (en laissant de côté la compétence instrumentale et d'autres éléments tels que le répertoire) comme un ensemble de codes acquis et plus ou moins maîtrisés. On peut là encore les caractériser à l'aide des paramètres. Les codes harmoniques sont facilement identifiables : les codes de l'harmonie tonale, les codes du blues ou de la modalité sont des codes complexes mis en œuvre lors de processus d'écriture ou d'improvisation. Il en va de même des codes rythmiques et formels. Les codes mélodiques et relatifs au son sont plus difficiles à définir. Ils ont peut-être une autonomie moins grande par rapport au style.

De l'ensemble des codes ainsi définis, on peut encore isoler ceux auxquels les musiciens font appel pour l'élaboration collective de la musique. On pourrait dire qu'on cherche à comprendre ici la relation qu'entretiennent plusieurs émetteurs du message musical au moment de l'élaboration de la musique, plutôt que celle qui les relie au récepteur de ce message. L'aspect conventionnel est donc primordial. Le code, envisagé dans ce sens restrictif, est un savoir que les musiciens sont censés posséder et auquel ils peuvent faire appel, sans avoir besoin d'en expliciter les contenus. Pour éviter toute confusion, on choisira de spécifier l'ensemble de ces codes en les nommant « codes de jeu ». La *walking bass* est typiquement un code de jeu. Si l'on

▶73 **Ansermet 1919, p. 126-127.**

▶74 **Ducrot et Todorov 1972, p. 137.**

demande à un contrebassiste de produire une ligne de ce type sur une grille donnée, on ne peut savoir exactement les notes qu'il va jouer, et deux instrumentistes créeront deux lignes nécessairement différentes. Mais elles comporteront des points communs impliqués par le code, en l'occurrence la noire comme valeur de référence, la fondamentale des accords le plus souvent sur le premier temps, etc. Le chabada en est un autre. Les occurrences possibles de cette figure, dans leur multitude, se rapporteront pourtant au modèle par les constituants de ce code. Dans les deux cas, il n'est pas besoin de fixer un texte pour obtenir le résultat recherché.

On pourra se reporter en annexe 4 à un premier inventaire provisoire de ces codes. Pour procéder à un tel recensement, il conviendrait bien sûr de définir des critères. Les paramètres sont ici nécessaires mais non suffisants. On définira facilement des codes de jeu rythmiques, harmoniques et formels (plus difficilement mélodiques et sonores). De nombreux codes concernent un instrument (ou un groupe d'instruments). Ils sont le plus souvent composites. La *walking bass* est un code de jeu harmonique, rythmique et instrumental. Le chabada est un code rythmique et instrumental. Certaines grilles harmoniques ont acquis le statut de code de jeu : le blues et l'anatole en particulier. Elles constituent chacune un code harmonique et structurel. D'une certaine façon, les grilles les plus jouées, et donc supposées les plus connues accèdent également à ce statut. Cette question met en lumière le caractère conventionnel et relatif du code de jeu. Une grille est un code si les musiciens en présence la connaissent. Si ce n'est pas le cas, il faut en indiquer explicitement tous les accords ; elle relève alors du texte fixé. La notion est donc d'un contour mouvant et surtout culturel au sens large : un code de jeu est tel à une époque donnée et pour une communauté de musiciens donnée. On peut encore étendre cette notion de code aux compositions. Une composition donnée constitue un code de jeu (mélodique, harmonique, structurel, éventuellement rythmique) si les musiciens la connaissent et que l'on peut proposer de la jouer sans avoir besoin d'en expliciter les composants par du texte fixé (on notera au passage que l'on pourrait fonder ainsi une définition du standard).

La difficulté est de ne pas faire coïncider cette notion de code de jeu avec l'ensemble des traits idiomatiques plus ou moins caractéristiques du jazz. La grille harmonique par exemple est un des éléments importants de ce langage. Aucun musicien se réclamant de cette musique ne peut se permettre d'ignorer la notion. En revanche, elle ne constitue pas un code de jeu en soi, sauf pour certaines de ces occurrences qui acquièrent un caractère d'universalité, comme dans le cas du blues ou de l'anatole. Le code de jeu peut alors être défini comme un savoir conventionnel qui peut être convoqué (par la consigne ou l'évocation) sans avoir à indiquer explicitement des contenus. On distinguera alors les codes non fixés (la *walking bass*, le chabada, la pompe des pianistes) des codes fixés (les grilles du blues ou de l'anatole, les standards connus de tous). On admettra pourtant qu'un code fixé l'est rarement intégralement : les grilles du blues et de l'anatole, les standards, supportent des variantes.

Comment, finalement, faire le départ entre les codes de jeu et les éléments idiomatiques qui n'en sont pas ? Dans le domaine du rythme, les divisions binaire ou

ternaire du temps semblent constituer chacun un code de jeu (convocable mais sans contenu imposé), alors que la pulsation isochrone est trop universelle pour acquérir ce statut. Pour ce qui est de la forme, l'introduction ou le *turnaround* devraient pouvoir être classés dans la catégorie du code de jeu, au contraire de l'interlude ou de la coda, qui sont moins chargés de contenu conventionnel. On pourra réfléchir sur l'ornementation propre au style Nouvelle-Orléans. Il s'agit bien d'un code avec ses quelques règles spécifiques. Pour autant, faut-il assimiler tous les éléments stylistiques au périmètre du code de jeu ? On voit que la question est ardue.

Il n'en reste pas moins que cette notion me paraît indispensable pour l'analyse. Je crois aussi qu'elle peut rendre des services dans l'appréciation du style, et au-delà pour la question historique. En effet, si certains codes de jeu se retrouvent dans de nombreux styles du jazz, on pourrait aussi imaginer définir les styles par l'ensemble des codes de jeu qu'ils mettent en œuvre. La pompe des pianistes est attachée à des styles anciens. On a posé ici la combinaison de la *walking bass* et du chabada comme le fondement d'une définition de la pratique commune. Les musiciens spécialistes de styles anciens connaîtront tous « After You've Gone » qui fonctionne dans cette communauté comme un code de jeu, mais peut-être pas « Footprints » qu'il leur faudra dans cette hypothèse apprendre ou lire pour pouvoir la jouer. Les deux propositions s'inverseront pour des musiciens « modernes ».

La meilleure définition des contours de la notion passera probablement par sa mise à l'épreuve répétée dans l'analyse et l'établissement d'inventaires. Ces contours fussent-ils encore imprécis, on n'en placera pas moins le code de jeu au cœur du dispositif d'analyse, comme un outil indispensable.

4.3 Improvisation

Il s'agit ici de l'improvisation dans l'acception que lui donne le sens commun : « ce musicien fait une improvisation ». C'est un usage métonymique à deux niveaux. Il y a de l'improvisation ailleurs que dans cette situation, par exemple dans la mise en œuvre d'un code de jeu comme la *walking bass*. Par ailleurs, le phénomène de l'improvisation ne se réduit pas à des modes d'élaboration tels qu'on tente ici de les cerner. Il faut distinguer ce à quoi l'on fait référence ici – une énonciation « improvisée » d'une certaine façon – et le geste d'improvisation dont il n'est qu'une manifestation ▶75.

Dans ces limites – et seulement dans ces limites –, l'improvisation dans ce sens consiste en une énonciation qui n'implique aucun recours obligé ni à du texte fixé ni à du code de jeu, sans pourtant l'exclure *a priori*. Pensons au cas le plus évident du solo dans la pratique commune du jazz. Du texte fixé est bien présent sous forme d'une grille harmonique fournissant son cadre harmonique à l'improvisation. Mais l'éventail des choix ouverts est presque illimité, ce qui différencie l'improvisation du code de jeu. En revanche, rien n'empêche l'improvisateur – ici le soliste – de mettre

▶75 Ce point sera examiné en détail p. 132-141.

en œuvre du code de jeu pendant son improvisation. Un pianiste peut avoir recours à la pompe, un saxophoniste peut décider de doubler ou de dédoubler le tempo, etc. Il peut même avoir recours ponctuellement à du texte fixé, par exemple avec les citations de thèmes autres que celui à partir duquel il est en train d'improviser.

On peut désormais proposer une première synthèse de ces modes d'élaboration sous forme d'un tableau.

Mode		**Fixation**		**Code de jeu**	**Improvisation**
Contenu	*fixé*	écrit	non écrit	Code à contenu fixé	
	non fixé			Code à contenu non fixé	Pas de texte ni de code obligés

Texte fixé écrit — Hauteurs et rythmes imposés écrits sur une partition et lus.
Ex. : parties non solistes dans le big band swing ; parties arrangées.

Texte fixé non écrit — Hauteurs et rythmes imposés communiqués sans le recours à l'écrit.
Ex. : *head arrangement* big band ; thème imposé appris oralement.

Code de jeu à contenu fixé — Texte fixé non écrit partagé, conventionnel.
Ex. : grille de l'anatole, du blues, standards…

Code de jeu à contenu non fixé — Mise en œuvre d'un savoir conventionnel sans hauteurs ni rythmes imposés.
Ex. : *walking bass* ; chabada ; pompe ; quatre-quatre…

Improvisation — Énonciation sans recours obligé à du texte fixé ou à du code de jeu.

5 Modes d'échange

On a donc supposé que les contenus non improvisés s'élaboraient selon deux modes, la fixation et le code de jeu. Avant la performance ou pendant son déroulement, ces contenus doivent être appelés, convoqués. On distinguera alors quatre modes d'échange : l'échange de musical fixé écrit instrumental ou oral, la consigne verbale ou visuelle, le signal et l'interaction.

5.1 Échange de musical fixé

Les contenus musicaux fixés se transmettent avant la performance de deux façons possibles : par la partition ou par un échange oral ou instrumental. La partition peut consister en du tout écrit, une grille ou de quelconques fragments. Dans tous les cas, elle fait appel à de la convention musicale (notes, accords chiffrés). Le fixé peut aussi se transmettre sans recours à la partition, en chantant, en dictant une grille ou des notes, ou simplement en jouant un contenu destiné à être appris par les autres performeurs.

▶75 Ce point sera examiné en détail dans la section 3.7.

5.2 Consigne

La consigne est un appel verbal (oral ou écrit) ou visuel. L'objet de cet appel peut être un code de jeu ou tout autre élément participant à l'élaboration de l'œuvre. Le cas le plus évident est celui de l'entrée en jeu des différents instrumentistes et la durée : l'ordre des solos et le nombre de choruses représentent les consignes-types ▶76. Il est fréquent toutefois que la consigne évoque au moins partiellement un code de jeu. La consigne classique de la *jam session*, « jouer le blues » ou « jouer l'anatole » fait bien entendu référence à des codes de jeu. Mais la consigne peut aussi n'évoquer aucun code de jeu. Elle peut par exemple concerner l'aspect sonore (consignes de nuance, de timbres), ou encore s'appliquer au caractère souhaité de la performance (doux, violent, onirique). Elle peut aussi se référer à des données très générales telles que la durée.

On peut répertorier deux types de consigne :

Verbale

Orale, c'est la plus courante : ce qui se dit, le plus souvent avant la performance. Elle peut être aussi écrite. Sur une partition, par exemple, on peut ajouter une mention particulière ne relevant pas de l'éventail des symboles graphiques usuels. On peut aussi noter sur papier une séquence d'événements à jouer.

Visuelle

On n'oubliera pas la consigne visuelle, émise pendant la performance. Le soliste, par un seul regard, peut faire comprendre qu'il ne jouera pas un chorus supplémentaire. Quatre doigts de la main montrés peuvent signifier qu'on va procéder à des quatre-quatre. En anglais, le thème, correspondant au début de la structure, est appelé *head* (la tête) : une convention admise consiste à taper le haut de son crâne avec la main pour signifier qu'on reprend le thème. Certains musiciens ont développé des systèmes élaborés de conventions gestuelles ▶77.

On peut envisager tous les types et les degrés de consigne, jusqu'à la consigne ultime consistant, dans le cas d'une improvisation intégrale, à proscrire tout écrit, toute référence à de quelconques codes de jeu et toute autre consigne que celle-ci.

5.3 Signal

Le signal est une intervention musicale qui ajoute à son sens musical propre un message destiné aux performeurs. Un exemple particulier est resté célèbre dans l'histoire du jazz. Le 24 décembre 1954, Miles Davis enregistre « The Man I Love » ▶78 avec Thelonious Monk au piano. Après quelques mesures de son solo, Monk s'interrompt. La basse et la batterie se retrouvent ainsi seules à jouer pendant un long moment, ce qui est contraire au code général de l'époque et du style. Miles Davis intervient alors au milieu de la grille dans une certaine précipitation. La signification

▶76 Certaines discussions en studio sont désormais rendues disponibles par la pratique des intégrales. Sur celle des enregistrements studio de Miles Davis et John Coltrane publiée par Sony en 2000, on entend les échanges précédant une prise de « Sweet Sue ». Sa transcription (partielle) s'établit comme suit : Miles Davis : « *Let's play the intro and play right on the chords together* ». Inconnu : « *Hey, how many choruses for this?* ». Miles Davis : « *One each.* [...] *Trane and I play one, you know, together, out.* » (Miles Davis, John Coltrane, *The Complete Columbia Recordings 1955-1961*, Sony, disque 2, plage 5). Exemple typique d'une consigne orale. L'écoute de la prise concernée confirme l'agencement annoncé par la consigne de Miles Davis. Les vocalistes peuvent parfois intégrer la consigne au chant : c'est le cas d'Ella Fitzgerald qui, à la fin de son solo sur « How High the Moon » lors du concert au Carnegie Hall le 29 septembre 1947, appelle l'entrée de Dizzy Gillespie par un « *Come on Dizzy, Dizzy, Dizzy, blow, blow* » prononcé sur la dernière phrase de son solo.

▶77 C'est le cas par exemple du pianiste et chef d'orchestre Andy Emler ou du *Sound painting* de Walter Thompson.

▶78 Miles Davis, Prestige, 24 décembre 1954.

de ces premières notes valant signal est limpide pour tout le monde : le silence de Monk est intolérable, on abrège donc son solo et l'on passe à la suite du morceau. Monk se fait alors de nouveau entendre comme accompagnateur.

Quand la pratique du *vamp*, consistant à improviser sans durée déterminée sur une formule harmonique courte, c'est-à-dire sans l'arrière-plan d'une grille, s'est instituée, le signal peut être préféré à la consigne visuelle.

> « Comme [John Coltrane] le dit à [François Postif] : "['My Favorite Things'] est construit, pendant quelques mesures, sur deux harmonies que nous avons prolongées pour pouvoir le présenter sur scène en le faisant durer. En fait, nous avons étendu ces deux harmonies à tout le morceau." [...] Après le thème, chacun des solos suit un plan précis : le soliste, Coltrane ou Tyner, joue le temps qu'il souhaite sur le *vamp* en Mi mineur, se basant essentiellement sur le mode dorien plutôt que sur un mineur strict, puis au signal passe au *vamp* en Mi majeur. Ce signal correspond à un retour au thème. On entend Tyner revenir au thème au milieu de son solo, ce qui donne le signal à ses partenaires, puis le *vamp* devient majeur. Coltrane pratique de la même façon au cours de son solo, ainsi que chacun des solistes lors de pratiquement toutes les versions enregistrées [...] » ▶79

C'est donc ici l'évocation du thème ou sa reprise qui fait office de signal. Dans un autre domaine, Enrico Merlin a détaillé tout un système de phrases codées utilisées par Miles Davis dans ses orchestres des années 1970 ▶80. Les signaux peuvent ainsi avoir fait l'objet d'une convention, donc d'une consigne émise au moment de l'avant, mais le plus souvent, ils sont laissés à l'intuition et à la compréhension des performeurs, et relèvent ainsi entièrement du moment de la performance. Parmi tout un ensemble, on peut noter par exemple la manière dont la section rythmique décide de faire appel au code de doublement / dédoublement du tempo d'après les signaux envoyés par le soliste. On arrive ainsi, aux confins de la notion de signal, à celle d'interaction.

5.4 Interaction

L'interaction *(interplay)* concerne toutes les relations entre les musiciens au cours de la performance, c'est-à-dire la manière dont chacun tient mutuellement compte des propositions musicales des autres. Cela peut consister en la manière dont le bassiste et le batteur coordonnent leur appréhension de la pulsation, l'unification des phrasés et des articulations dans une section de big band. Mais le champ le plus important de l'interaction a trait à l'improvisation, en particulier entre membres de la section rythmique et de la section mélodique. Dans tous les styles des années 1930 à 1960, la relation entre soliste et section rythmique, particulièrement l'accompagnateur harmonique (piano, vibraphone, guitare...), est décisive dans sa dimension d'interaction. L'importance de cette dimension va s'accroissant au fur et à mesure que les styles abandonnent certains codes, ouvrant ainsi de nouveaux espaces à l'interaction.

▶79 Porter 2007, p. 203.
▶80 Merlin 1996.

On voit que le signal – s'il ne se réfère pas à une consigne au moment de l'avant – présuppose presque nécessairement un code de jeu. Ce signal musical, par définition, ne pouvant contenir un message verbal explicite ▶81, il fait inévitablement appel à un ou plusieurs codes de jeu. Ces deux éléments, signal et appel au code de jeu, relèvent bien entendu de l'interaction. En revanche toute interaction ne peut se réduire à des signaux appelant des codes. L'interaction la plus intéressante est précisément celle qui suscite des réponses à des propositions musicales dénuées d'autres messages que leur sémantique propre, en d'autres termes qui n'ont pas pour vocation à fonctionner comme signal. Le musicien émetteur de la proposition première n'a pas d'intention signalétique. Son partenaire lui « répondant » articule alors son discours notamment par rapport à celui du premier (qui aura éventuellement le loisir de lui répondre en retour). C'est cette prise en compte du discours des autres, indépendamment de tout rapport aux codes de jeu ou aux signaux, qui fournit la matière d'une interaction dont les objectifs dépassent ceux d'une simple fonctionnalité de la musique. La catégorie de l'interaction englobe donc celles de la mise en œuvre du code de jeu et du signal, mais les dépasse largement. Elle est au cœur des secteurs du jazz qui se concentrent sur l'improvisation, et plus généralement de ce qu'il est convenu d'appeler « les musiques improvisées ».

▶81 **Sauf peut-être pour les vocalistes, mais l'usage évite en principe que le chanteur ou la chanteuse dise aux autres musiciens ce qu'ils doivent faire, même en faisant passer ces consignes pour les paroles de la chanson. L'exemple d'Ella Fitzgerald et Dizzy Gillespie cité plus haut relève plutôt du spectacle que de la consigne nécessaire.**

Complétant le tableau de la page 126, on en proposera désormais un second, concernant les modes d'échange.

Mode	Échange de musical fixe		Consigne		Signal	Interaction
	Écrit	Oral-instr.	Verbale	Visuelle		
Convention	Musicale (notes - chiffrage)	Non musicale	(mots)	(gestes - regards)		
Caractère	Explicite		Explicite ou implicite			Implicite

Échange de musical fixe Transmission soit par la partition soit par une communication chantée ou instrumentale. Dans le premier cas, la convention est musicale (notes ou chiffrage). Dans le second, il n'y a pas de convention (audition directe). Dans l'un et l'autre, les contenus sont explicités puisqu'il s'agit de contenus musicaux fixés.

Consigne (verbale ou visuelle) Transmet un contenu musical par un moyen non musical (le verbe ou un signe visuel, geste ou regard). La convention est non musicale (mots, gestes, regards), explicite pour les mots, explicite ou implicite pour les gestes et les regards.

Signal Assigne un contenu signalétique à un contenu musical (par exemple, la reprise des dernières notes du thème indique qu'on passe à la partie suivante de l'arrangement). Ce contenu additionnel peut être l'objet d'une convention ou non. Dans le premier cas, le contenu est explicite et non dans le second. l'occasion d'un contenu musical nouveau.

Interaction Un contenu musical est librement interprété et utilisé comme l'occasion d'un contenu musical nouveau. Non conventionnel et implicite.

de ces premières notes valant signal est limpide pour tout le monde : le silence de Monk est intolérable, on abrège donc son solo et l'on passe à la suite du morceau. Monk se fait alors de nouveau entendre comme accompagnateur.

Quand la pratique du *vamp*, consistant à improviser sans durée déterminée sur une formule harmonique courte, c'est-à-dire sans l'arrière-plan d'une grille, s'est instituée, le signal peut être préféré à la consigne visuelle.

> « Comme [John Coltrane] le dit à [François Postif] : "['My Favorite Things'] est construit, pendant quelques mesures, sur deux harmonies que nous avons prolongées pour pouvoir le présenter sur scène en le faisant durer. En fait, nous avons étendu ces deux harmonies à tout le morceau." [...] Après le thème, chacun des solos suit un plan précis : le soliste, Coltrane ou Tyner, joue le temps qu'il souhaite sur le *vamp* en Mi mineur, se basant essentiellement sur le mode dorien plutôt que sur un mineur strict, puis au signal passe au *vamp* en Mi majeur. Ce signal correspond à un retour au thème. On entend Tyner revenir au thème au milieu de son solo, ce qui donne le signal à ses partenaires, puis le *vamp* devient majeur. Coltrane pratique de la même façon au cours de son solo, ainsi que chacun des solistes lors de pratiquement toutes les versions enregistrées [...] » ▶79

C'est donc ici l'évocation du thème ou sa reprise qui fait office de signal. Dans un autre domaine, Enrico Merlin a détaillé tout un système de phrases codées utilisées par Miles Davis dans ses orchestres des années 1970 ▶80. Les signaux peuvent ainsi avoir fait l'objet d'une convention, donc d'une consigne émise au moment de l'avant, mais le plus souvent, ils sont laissés à l'intuition et à la compréhension des performeurs, et relèvent ainsi entièrement du moment de la performance. Parmi tout un ensemble, on peut noter par exemple la manière dont la section rythmique décide de faire appel au code de doublement / dédoublement du tempo d'après les signaux envoyés par le soliste. On arrive ainsi, aux confins de la notion de signal, à celle d'interaction.

5.4 Interaction

L'interaction *(interplay)* concerne toutes les relations entre les musiciens au cours de la performance, c'est-à-dire la manière dont chacun tient mutuellement compte des propositions musicales des autres. Cela peut consister en la manière dont le bassiste et le batteur coordonnent leur appréhension de la pulsation, l'unification des phrasés et des articulations dans une section de big band. Mais le champ le plus important de l'interaction a trait à l'improvisation, en particulier entre membres de la section rythmique et de la section mélodique. Dans tous les styles des années 1930 à 1960, la relation entre soliste et section rythmique, particulièrement l'accompagnateur harmonique (piano, vibraphone, guitare...), est décisive dans sa dimension d'interaction. L'importance de cette dimension va s'accroissant au fur et à mesure que les styles abandonnent certains codes, ouvrant ainsi de nouveaux espaces à l'interaction.

▶79 Porter 2007, p. 203.
▶80 Merlin 1996.

le monde : le silence de
e à la suite du morceau.
nateur.
ns durée déterminée sur
-plan d'une grille, s'est

'My Favorite Things'] est
que nous avons prolongées
En fait, nous avons étendu
ème, chacun des solos suit
qu'il souhaite sur le *vamp*
n plutôt que sur un mineur
nal correspond à un retour
e son solo, ce qui donne le
trane pratique de la même
ors de pratiquement toutes

it office de signal. Dans
ème de phrases codées
1970 ▶80. Les signaux
une consigne émise au
és à l'intuition et à la
ment du moment de la
xemple la manière dont
lement / dédoublement
rrive ainsi, aux confins

entre les musiciens au
nt mutuellement compte
en la manière dont le
pulsation, l'unification
. Mais le champ le plus
ulier entre membres de
styles des années 1930
ement l'accompagnateur
e dans sa dimension
ant au fur et à mesure
e nouveaux espaces à

On voit que le signal – s'il ne se réfère pas à une consigne au moment de l'avant – présuppose presque nécessairement un code de jeu. Ce signal musical, par définition, ne pouvant contenir un message verbal explicite ▶81, il fait inévitablement appel à un ou plusieurs codes de jeu. Ces deux éléments, signal et appel au code de jeu, relèvent bien entendu de l'interaction. En revanche toute interaction ne peut se réduire à des signaux appelant des codes. L'interaction la plus intéressante est précisément celle qui suscite des réponses à des propositions musicales dénuées d'autres messages que leur sémantique propre, en d'autres termes qui n'ont pas pour vocation à fonctionner comme signal. Le musicien émetteur de la proposition première n'a pas d'intention signalétique. Son partenaire lui « répondant » articule alors son discours notamment par rapport à celui du premier (qui aura éventuellement le loisir de lui répondre en retour). C'est cette prise en compte du discours des autres, indépendamment de tout rapport aux codes de jeu ou aux signaux, qui fournit la matière d'une interaction dont les objectifs dépassent ceux d'une simple fonctionnalité de la musique. La catégorie de l'interaction englobe donc celles de la mise en œuvre du code de jeu et du signal, mais les dépasse largement. Elle est au cœur des secteurs du jazz qui se concentrent sur l'improvisation, et plus généralement de ce qu'il est convenu d'appeler « les musiques improvisées ».

▶81 Sauf peut-être pour les vocalistes, mais l'usage évite en principe que le chanteur ou la chanteuse dise aux autres musiciens ce qu'ils doivent faire, même en faisant passer ces consignes pour les paroles de la chanson. L'exemple d'Ella Fitzgerald et Dizzy Gillespie cité plus haut relève plutôt du spectacle que de la consigne nécessaire.

Complétant le tableau de la page 126, on en proposera désormais un second, concernant les modes d'échange.

Mode	Échange de musical fixé		Consigne		Signal	Interaction
	Écrit	Oral-instr.	Verbale	Visuelle		
Convention	Musicale (notes - chiffrage)		Non musicale (mots)	(gestes - regards)		
Caractère	Explicite			Explicite ou implicite		Implicite

Échange de musical fixé Transmission soit par la partition soit par une communication chantée ou instrumentale. Dans le premier cas, la convention est musicale (notes ou chiffrage). Dans le second, il n'y a pas de convention (audition directe). Dans l'un et l'autre, les contenus sont explicités puisqu'il s'agit de contenus musicaux fixés.

Consigne (verbale ou visuelle) Transmet un contenu musical par un moyen non musical (le verbe ou un signe visuel, geste ou regard). La convention est non musicale (mots, gestes, regards), explicite pour les mots, explicite ou implicite pour les gestes et les regards.

Signal Assigne un contenu signalétique à un contenu musical (par exemple, la reprise des dernières notes du thème indique qu'on passe à la partie suivante de l'arrangement). Ce contenu additionnel peut être l'objet d'une convention ou non. Dans le premier cas, le contenu est explicite et non dans le second. l'occasion d'un contenu musical nouveau.

Interaction Un contenu musical est librement interprété et utilisé comme l'occasion d'un contenu musical nouveau. Non conventionnel et implicite.

6 Articulations entre modes d'élaboration, modes d'échange et moments

Comment ces modes d'échange s'articulent-ils avec les modes d'élaboration et quels moments – de l'avant, de la performance ou de l'après – se trouvent concernés ?

Comme on vient de le préciser, un code de jeu peut être mis en œuvre par une consigne. Certains de ces codes ont partie liée avec du texte fixé. La forme « thème-solos-thème » implique un thème, donc pour une part au moins du fixé. Une partie écrite suppose en soi de la consigne, ne serait-ce que pour désigner le moment où elle doit intervenir. La consigne visuelle, le signal, l'interaction, au cours de la performance, contribuent à organiser les textes et codes de jeu. Une improvisation se faisant à partir d'un texte fixé (la grille), impliquera très vraisemblablement l'interaction et n'exclura pas la consigne, le signal ni même le texte écrit. Le fait que ces sept catégories soient parfois difficiles à séparer ne remet pas en cause, à mon sens, leur pertinence. La référence à celles-ci permet en tout cas une appréhension beaucoup plus fine que le simple couple écrit-improvisé (ou même fixé-improvisé) qui, à l'usage se révèle inopérant. Mieux, les sept catégories de la fixation, du code de jeu, de l'improvisation, de l'échange de musical fixé, de la consigne, du signal et de l'interaction, permettent, me semble-t-il, de proposer une définition affinée de l'improvisation, ce qu'on fera un peu plus loin.

Mais avant cela, on peut essayer d'examiner les entrées en lice les plus usuelles de ces catégories en fonction des moments. Le texte fixé et son échange ne concernent bien sûr que le moment de l'avant. Plus exactement, il s'élabore au moment de l'avant et s'effectue pendant la performance. La fixation, et *a fortiori* l'écriture telles qu'on les a définies, supposent une préméditation et un temps de l'élaboration qui les placent nécessairement du côté du moment de l'avant. On voit mal qu'un processus de fixation se déploie au cours même de la performance. Il n'en va pas de même en revanche pour les autres catégories. Un certain nombre de codes de jeu peuvent être déterminés à l'avance ; en ce cas ils relèvent du moment de l'avant. On peut décider, à l'avance, de jouer le blues en Fa. Mais, on peut très bien aussi, au cours d'une performance, commencer à jouer l'enchaînement harmonique du blues qui sera immédiatement identifié comme tel et vraisemblablement repris par les autres musiciens. L'appel au code, dans ce dernier cas, n'a pas fait l'objet d'une consigne émise au moment de l'avant, mais s'est produit, sans consigne, au moment de la performance. Il relève alors évidemment d'un processus d'improvisation (et aussi d'une forme de signal). Le cas de la consigne en cours de performance est plus délicat à aborder, mais il n'est toutefois pas absent. En principe, il ne peut y avoir de consigne verbale orale : on ne parle pas pendant qu'on joue. Mais on peut trouver une consigne visuelle, on l'a vu, notamment pour la reprise du thème ou tout autre appel à un élément de structure.

Les modes en œuvre au moment de l'après sont plus difficiles à cerner. Il n'y a pas de raison d'évacuer l'effectuation de texte fixé ou la mise en œuvre de codes de jeu au cours d'un *re-recording*, voire de l'ajout de sons extérieurs à la perfor-

mance. En revanche, dans ce dernier cas, la consigne et le signal sont exclus puisque les performeurs sont désormais absents. On peut toujours imaginer un *re-recording* à plusieurs où les deux modes sont encore possibles. Mais c'est un cas marginal. Quant à l'interaction, elle ne devient possible que dans un sens : un soliste en *re-recording* pourra réagir à ce qu'il entend au moment de jouer, mais évidemment l'inverse n'est plus possible. C'est pourquoi il est plus juste de parler de « réaction » pour désigner cette relation à sens unique. Plus encore, cette réaction est d'un type particulier, puisque le « réagissant », sait que l'autre partie ne peut être influencée par sa réaction. Comme si on entrait dans une scène de film déjà tourné, où l'on pouvait *se mouvoir et parler au milieu de gens qui ne vous voient ni vous entendent.*

Les opérations de post-production n'impliquant aucun performeur se trouvent exclues de cette synthèse puisque les processus d'élaboration et d'échange des contenus musicaux sont tous achevés et ces contenus fixés quand arrivent les moments du montage, du mixage, du mastering. Non que ces opérations soient sans effet sur le produit musical final, mais elles changent l'aspect, voire l'enchaînement des contenus musicaux, sans les déterminer réellement, ce pourquoi on ne les retient pas ici.

On peut ainsi tracer une première carte des relations entre moments et modes d'élaboration et d'échange :

Moment de l'avant	**Moment de la performance**	**Moment de l'après *(re-recording)***
Fixation	Effectuation du texte fixé	Effectuation du texte fixé
Codes de jeu (convocation)	Codes de jeu (effectuation et convocation)	Codes de jeu (effectuation)
	Improvisation	Improvisation
Consigne (verbale)	Consigne (visuelle)	
	Interaction	Réaction

Cette schématisation n'a pas la prétention d'épuiser tout ce qui peut advenir, particulièrement dans le moment de la performance. Celle-ci est le moment musical essentiel de l'œuvre de jazz, où se produit un fourmillement d'événements tous reliés entre eux. Mais elle permet un premier niveau d'appréhension de ces événements.

7 Retour sur l'improvisation

On objectera légitimement qu'on a fait jusqu'ici qu'effleurer la notion fondamentale de l'improvisation. C'est bien entendu à dessein que j'ai repoussé une discussion plus détaillée à la fin de ces premiers chapitres. L'improvisation est en effet, à mon sens, trop souvent prise comme point de départ, donné pour plus ou moins évident (« le jazz est une musique improvisée », « l'improvisation, c'est de la composition spontanée »), alors qu'elle se présente au contraire comme un phénomène très complexe, le plus complexe sans doute. C'est pourquoi il me paraît nécessaire de la considérer comme une fin et non un début, c'est-à-dire comme un phénomène composite pour la définition duquel on a besoin des notions décrites dans ce chapitre et les précédents.

Aux pages 125-126, on a parlé d'improvisation, mais seulement dans son sens limité d'énonciation sans recours obligé à du texte fixé ou à du code de jeu. Il est bien évident que l'improvisation ne se limite pas à ces énonciations d'un type particulier. Il convient notamment de distinguer entre cette manifestation particulière de l'improvisation et le *geste* de l'improvisation, qui englobe sa possibilité mais la déborde largement. Ce geste est présent pratiquement dans toutes les phases du jazz, notamment dans la mise en œuvre de codes de jeu et même, souvent, dans l'effectuation de texte écrit ▶82.

En plus d'être complexe, le geste d'improvisation musicale est aussi multidimensionnel : outre les dimensions proprement musicales, il en est de cognitives, culturelles, sociologiques, etc. L'objet de cette étude n'est pas d'entrer dans le détail de ces complexités. On proposera toutefois une définition de l'improvisation plus large que celle proposée plus haut (« énonciation sans recours obligé à du texte fixé ou à du code de jeu »), en retenant bien qu'elle s'impose à elle-même deux limitations. D'une part, elle ne prétend décrire le fonctionnement de l'improvisation que dans le contexte du jazz et de son idiome (et tant mieux si elle peut s'appliquer partiellement ou totalement à d'autres domaines). D'autre part, elle ne s'attache qu'à la dimension proprement musicale en omettant sciemment toutes les autres.

Ces restrictions énoncées, on envisagera ainsi cette fois, non l'improvisation au sens d'une action, mais plutôt d'un geste particulier : le geste d'improvisation. À chaque instant « t » d'une performance, chaque performeur est confronté à des choix déterminés par la présence ou l'absence de texte fixé, de codes de jeu, de consigne ou de signal. L'improvisation consiste alors en la succession des choix opérés en tous les instants de la performance, parmi les diverses possibilités ouvertes par ces déterminations multiples, augmentées et influencées par toutes les possibilités d'interaction avec les autres musiciens et le contexte en général.

On notera que cette définition introduit un élément déterminant pour la compréhension de l'improvisation : son caractère dynamique souligné ici par le mot « succession ».

▶82 **C'est même, historiquement, ce qui a été identifié en premier, la capacité à ne pas interpréter une mélodie littéralement exprimé par l'expression « *rag the music* » qui a donné son sens au mot « *ragtime* ».**

7.1 Quelques cas

Cette définition permet-elle de couvrir le champ de toutes les modalités de l'improvisation telle qu'elle se manifeste dans le jazz ? On est tenté de répondre positivement. Repartons de la conception de Jean-Jacques Nattiez déjà évoquée (« À la vérité, de la reproduction stricte – mais existe-t-elle jamais ? – à l'improvisation totalement libre – est-ce que cela aussi existe ? –, on est en présence d'un continuum de cas de figure » [83]). Examinons désormais plusieurs cas. Les deux extrêmes tout d'abord :

- *la reproduction stricte* : il s'agit d'une situation où tout est texte fixé (probablement écrit) accompagné d'une consigne stricte de l'écart minimum entre la performance et le modèle impliqué par le texte. On est ici dans le cas de l'interprétation de la pratique commune écrite savante, dans sa version la plus encadrée ;
- *l'improvisation totalement libre* : situation où ne se manifestent ni texte fixé ni consigne. L'improvisateur est libre de convoquer ou non des codes de jeu. *A priori*, l'interaction (si le performeur n'est pas seul) tiendra un rôle moteur dans l'élaboration de l'improvisation.

À l'intérieur de ces deux bornes se trouvent toutes les figures courantes de l'improvisation dans le jazz. Considérons-en quelques-unes.

Le solo d'un performeur dans le cadre de la pratique commune : on l'a résumé par le mode d'improvisation. On peut ajouter la présence d'un texte fixé (la grille) qui sert d'arrière-plan au soliste aussi bien qu'aux accompagnateurs. La consigne peut exister : la place du solo, sa durée peuvent avoir été fixées à l'avance où se transmettre pendant la performance, par exemple du chef d'orchestre au soliste. Mais elle peut être aussi absente : un performeur prend l'initiative d'un solo au cours de la performance et en détermine lui-même la durée. L'interaction entre le soliste et la section rythmique est plus ou moins grande en fonction du style. Les performeurs (les membres de la section rythmique en particulier) ont la possibilité d'user de codes de jeu (*walking bass* ou chabada par exemple) ou non, en fonction de leurs choix, des consignes du leader, des exigences de style.

L'improvisation collective dans le style Nouvelle-Orléans : le texte fixé est présent sous forme de composition et de grille. Les codes de jeu, sont non seulement présents, mais très contraignants. Chaque instrumentiste est requis à se conformer au plus près aux codes impliqués par le respect des normes du style. Cet exemple est particulièrement intéressant précisément par la dénomination qui lui a été donnée de façon consensuelle : le style Nouvelle-Orléans se caractériserait par de l'improvisation collective. Dans le sens commun, oui, on peut le dire. Mais un examen plus attentif conduit à relativiser. On peut estimer que la rigueur des codes en jeu fait sortir du mode d'improvisation tel qu'il a été proposé ici, tout en prenant acte de l'effectivité incontestable du geste d'improvisation.

[83] Nattiez 1987, p. 117.

7.1 Quelques cas

Cette définition permet-elle de couvrir le champ de toutes les modalités de l'improvisation telle qu'elle se manifeste dans le jazz ? On est tenté de répondre positivement. Repartons de la conception de Jean-Jacques Nattiez déjà évoquée (« À la vérité, de la reproduction stricte – mais existe-t-elle jamais ? – à l'improvisation totalement libre – est-ce que cela aussi existe ? –, on est en présence d'un continuum de cas de figure » ▶83). Examinons désormais plusieurs cas. Les deux extrêmes tout d'abord :

- *la reproduction stricte* : il s'agit d'une situation où tout est texte fixé (probablement écrit) accompagné d'une consigne stricte de l'écart minimum entre la performance et le modèle impliqué par le texte. On est ici dans le cas de l'interprétation de la pratique commune écrite savante, dans sa version la plus encadrée ;
- *l'improvisation totalement libre* : situation où ne se manifestent ni texte fixé ni consigne. L'improvisateur est libre de convoquer ou non des codes de jeu. *A priori*, l'interaction (si le performeur n'est pas seul) tiendra un rôle moteur dans l'élaboration de l'improvisation.

À l'intérieur de ces deux bornes se trouvent toutes les figures courantes de l'improvisation dans le jazz. Considérons-en quelques-unes.

Le solo d'un performeur dans le cadre de la pratique commune : on l'a résumé par le mode d'improvisation. On peut ajouter la présence d'un texte fixé (la grille) qui sert d'arrière-plan au soliste aussi bien qu'aux accompagnateurs. La consigne peut exister : la place du solo, sa durée peuvent avoir été fixées à l'avance où se transmettre pendant la performance, par exemple du chef d'orchestre au soliste. Mais elle peut être aussi absente : un performeur prend l'initiative d'un solo au cours de la performance et en détermine lui-même la durée. L'interaction entre le soliste et la section rythmique est plus ou moins grande en fonction du style. Les performeurs (les membres de la section rythmique en particulier) ont la possibilité d'user de codes de jeu (*walking bass* ou chabada par exemple) ou non, en fonction de leurs choix, des consignes du leader, des exigences de style.

L'improvisation collective dans le style Nouvelle-Orléans : le texte fixé est présent sous forme de composition et de grille. Les codes de jeu, sont non seulement présents, mais très contraignants. Chaque instrumentiste est requis à se conformer au plus près aux codes impliqués par le respect des normes du style. Cet exemple est particulièrement intéressant précisément par la dénomination qui lui a été donnée de façon consensuelle : le style Nouvelle-Orléans se caractériserait par de l'improvisation collective. Dans le sens commun, oui, on peut le dire. Mais un examen plus attentif conduit à relativiser. On peut estimer que la rigueur des codes en jeu fait sortir du mode d'improvisation tel qu'il a été proposé ici, tout en prenant acte de l'effectivité incontestable du geste d'improvisation.

▶83 Nattiez 1987, p. 117.

L'improvisation collective dans le cadre du free jazz : tout l'éventail est ouvert depuis le cas-limite de l'improvisation totalement libre jusqu'à des consignes plus ou moins contraignantes. Le texte fixé a toutes les chances de se réduire au minimum. Les performeurs évitent probablement les codes de jeu, ceux en tout cas associés à des styles antérieurs. L'interaction est probablement le moteur principal de la construction de l'improvisation.

On voit que l'on peut raisonnablement décrire diverses situations d'improvisation grâce aux outils proposés. Mais il serait évidemment illusoire de croire qu'on aurait réglé la question, même en se limitant à l'aspect strictement musical de l'improvisation. Nos moments (de l'avant, de la performance, de l'après) se proposent de décrire des phases de l'élaboration de l'œuvre. Celui de l'avant s'attache à décrire tout ce qui précède la performance, mais *au niveau du matériau seulement*. Ce que l'on peut examiner ensuite, c'est la situation de l'improvisateur face à ce matériau, dans une situation spécifique donnée, celle de la performance.

7.2 Propositions pour une description de la situation improvisationnelle dans le jazz

Répétons d'abord et encore que la réflexion posée se limite au cadre de l'improvisation telle qu'elle se met en œuvre dans la pratique commune du jazz, c'est-à-dire dans un idiome et des pratiques déterminés. Rien n'exclut de penser qu'elle peut s'appliquer aussi bien à d'autres pratiques, du jazz ou de musiques différentes, si tant est, comme toujours, que l'on puisse préciser où l'on fixe les limites de l'idiome et des pratiques jazzistiques.

Il ne s'agit pas non plus de proposer une typologie des résultats de l'improvisation (du type de celles qui mesurent l'éloignement plus ou moins grand par rapport au matériau par exemple), mais de l'examen des conditions d'exercice de l'improvisateur dans une situation donnée.

Je procéderai en partant de notions proposées par deux auteurs : Yizhak Sadaï et Jeff Pressing. La première est le « pré-composé » dans l'acte de composition, avancée par Yizhak Sadaï :

> « L'approche systémique entraîne une distinction explicite entre le *pré-composé* (ce qui est fourni par le système) et le *composé* (ce qui est créé par le compositeur). Cette distinction, entre le *composé* et le *pré-composé*, permet, à son tour, de revoir quels seraient les niveaux précis de structuration musicale auxquels l'analyse devrait se référer, et quels seraient ceux qui devraient être considérés en dehors du champ de son intervention. » [84]

On pourrait, sous réserve d'un examen plus approfondi, remplacer les mots « compositeur » par « improvisateur », « composé » par « improvisé » et « pré-composé » – peut-être pas par « pré-improvisé » qui sonnerait curieusement – mais par

[84] Sadaï 1986, p. 299-300.

« préconçu », pour postuler une possible analogie, laquelle déboucherait sur un « pré-improvisationnel » que l'on pourrait sommairement définir comme la somme de ce que Jeff Pressing désigne de son côté comme « référent » et « base de connaissance », et qu'il voit dans toute pratique d'improvisation :

> « Pour parvenir à une fluidité et une cohérence maximales, les improvisateurs, quand ils ne jouent pas une improvisation libre (ou "absolue"), utilisent un *référent*, un ensemble de structures (contraintes) cognitives, perceptuelles ou émotionnelles, qui guident et aident la production de matériaux musicaux. En jazz, par exemple, le référent est la forme de la chanson, incluant la mélodie et les accords [...]. » ▶85
>
> « Un autre outil pour la fluidité improvisationnelle émerge de la création, l'entretien et l'enrichissement d'une base de connaissance associée, construite dans la mémoire à long terme. Une différence entre les experts et les non-experts réside dans la richesse et le raffinement de l'organisation de leurs structures de connaissance. Chase et Simon ont établi l'accès immédiat à la connaissance pertinente comme une dimension majeure distinguant les maîtres, les experts et les novices. Cela résulte en des solutions meilleures, plus vite déterminées, et se trouve clairement applicable à l'improvisation musicale. » ▶86

Le « référent » ressortirait ainsi au matériau concret d'une situation donnée et spécifique, et la « base de connaissance » à tout ce qui est permanent chez l'improvisateur. Cette distinction me paraît fondamentale pour essayer de préciser ce qu'est le geste d'improvisation dans le jazz. J'en ferai donc le fondement de l'approche proposée, en modifiant toutefois quelque peu les contours des notions utilisées.

Pré-improvisationnel
Englobe tout ce qui précède le geste d'improvisation dans une situation donnée. Il se décompose en référent et base de compétence.

Référent
Il résume tout ce qui a trait à une situation improvisationnelle particulière et seulement à celle-là. Que joue-t-on ce jour-là à cet endroit-là, avec qui et dans quelles conditions ▶87?

Base de compétence
Comprend toutes les compétences, corporelles, cognitives, intellectuelles, que l'improvisateur pourra mettre en œuvre en toute situation improvisationnelle. Il est important de noter qu'elle n'englobe pas que des connaissances au sens intellectuel mais aussi des savoir-faire, des savoirs procéduraux (en particulier les automatismes, notamment moteurs). C'est pourquoi on préfère l'expression « base de compétence » à celle de « base de connaissance » proposée par Jeff Pressing.

On peut désormais tenter d'expliciter les contenus de ces deux notions formant le pré-improvisationnel, en pensant spécifiquement à l'improvisation jazz.

▶85 Pressing 1998, p. 52.

▶86 *Ibid.*, p. 53.

▶87 On voit donc que la notion montre une surface plus large que ce que suggère Jeff Pressing, en l'occurrence simplement « la forme de la chanson, incluant la mélodie et les accords ».

7.2.1 Le référent

Il s'agit donc de l'ensemble de ce qui constitue une situation particulière concrète, *hic et nunc*, à laquelle se trouve confronté l'improvisateur.

Matériau	Composition Arrangement	Texte fixé Codes de jeu Consigne	Mélodie Harmonie Rythme Forme Son
Contexte	Format orchestral Individus Situation		

Le référent peut se décomposer en deux parties : le matériau et le contexte.

Le matériau concerne tout ce qui est proposé à l'improvisateur, c'est-à-dire la composition et l'arrangement, lesquels se manifestent dans du texte fixé, des codes de jeu et de la consigne, en l'espèce tout ce qui relève de l'élaboration du niveau de l'avant. Concrètement, pour l'improvisateur, ces éléments se manifesteront sous forme paramétrique : il devra tenir compte d'un ensemble de données harmoniques, mélodiques, rythmiques, formelles et sonores déterminées par les différentes composantes du matériau.

Certains éléments du matériau peuvent avoir, – sous l'angle du référent, c'est-à-dire influençant la production –, une importance sans rapport avec leur influence sur la réception. Considérons par exemple la tonalité dans laquelle le morceau est joué (dans le cas bien sûr elle existe). Si l'on considère deux arrangements strictement identiques à l'unique différence que l'un est en Si♭ et l'autre en Si naturel, la différence dans la perception sera faible. Elle sera énorme pour les performeurs, surtout au moment de l'improvisation. De même qu'il existe un *topos* instrumental, on peut parler de *topos* des tonalités (sans même parler d'*ethos*). Voici ce qu'écrit Thomas Owens lorsqu'il s'interroge sur la façon la plus pertinente de classer les solos de Charlie Parker :

> « La division la plus utile est en fonction de la tonalité, car chaque solo est dans une tonalité particulière et montre des caractéristiques distinctives dues au fait d'être dans cette tonalité. » ▶88

Ce critère est placé au même plan que celui de la grille harmonique, ce qui signifie que quand Charlie Parker joue le blues en Si♭, il joue autant Si♭ qu'il joue le blues.

Par ailleurs, le matériau est proposé à l'improvisateur dans un contexte donné. Celui-ci peut se résumer principalement à trois éléments : le format orchestral, les individus impliqués et la situation concrète. Le format orchestral est bien sûr décisif : on n'improvise pas de la même façon selon qu'on se trouve en solo ou au sein d'un trio, d'un quartette, d'un quintette ou d'un big band. Les individus impliqués

▶88 Owens 1974, I, p. 36.

sont eux aussi déterminants : les performeurs avec qui l'on joue en premier lieu, mais aussi l'improvisateur lui-même qui se trouve dans un état physique, psychique et émotionnel particulier au moment de la performance. D'autres acteurs, tels le producteur ou le preneur de son dans le cas du studio, peuvent aussi exercer une influence sur l'acte d'improvisation, mais certainement plus aléatoire et limitée. La situation concrète enfin : s'agit-il d'une prestation enregistrée ou non ? A-t-elle lieu en studio ou en public, dans un club, un restaurant, une salle de concert, dans un lieu intime ou au contraire gigantesque, doté d'une sonorisation, d'un éclairage, d'un confort plus ou moins grand ? Les musiciens sont-ils au milieu d'une tournée harassante ? Sont-ils arrivés assez tôt, ont-ils eu le temps de répéter suffisamment, de tester l'acoustique, de régler la sonorisation ? Jouent-ils sur leurs instruments habituels ? Ceux-ci sont-ils en bon état, accordés ? L'anchiste multi-instrumentiste joue-t-il d'une flûte, d'un hautbois ou d'un saxophone, en Si♭ ou en Mi♭ ?

Un autre avantage lié à la catégorie du référent proposée par Jeff Pressing est d'ouvrir le processus à sa réception et d'éclairer ainsi un aspect de la relation entre improvisateur et récepteur. L'auteur indique ainsi :

> « Le rôle du référent n'est pas seulement d'augmenter l'efficacité procédurale. Il fournit également un matériau avec des fondations émotives et structurelles aptes à engager l'auditeur et le performeur et à renforcer l'identité de la pièce au sein et au-delà des différentes performances. De telles fondations vont guider la production d'attentes dans l'improvisation musicale [...]. Dans la mesure où une importante théorie cognitive de l'origine de l'émotion musicale postule la création et la frustration sélectives, le retard ou la confirmation d'attentes [89], cela suggère que l'interaction référente peut remplir un rôle puissant dans la capacité d'improvisation pour communiquer l'émotion, laquelle est vraisemblablement augmentée par l'immédiateté de la pertinence et l'actualité que l'improvisation peut refléter. » [90]

7.2.2 La base de compétence

Savoirs	Théorie Codes de jeu	
Technique	Instrumentale Rythmique Harmonique Formelle Codes de jeu	
Vocabulaire	Mélodique (formules)	Sentiers - *Licks*
	Harmonique Rythmique Sonore	
Culture	Répertoire Entendu Gabarit mental	
Topos instrumental		

[89] Il est vraisemblablement fait ici allusion aux théories de Leonard Meyer et Eugene Narmour.

[90] Pressing 1998, p. 52-53.

Il s'agit ici de l'ensemble des compétences mobilisables chez l'improvisateur au moment où il aborde l'improvisation concernée. Je propose d'en distinguer cinq aspects : les savoirs, les techniques, les vocabulaires, la culture et le *topos* instrumental.

Les savoirs

Il s'agit de tout ce qui relève de l'intellect, principalement la théorie et les codes de jeu. On sait un certain nombre de choses sur l'harmonie, le rythme, la forme : ce sont des connaissances théoriques. On connaît intellectuellement un certain nombre de pratiques du jazz, les codes de jeu (ce qui ne signifie pas qu'on est capable de les mettre en œuvre).

Les techniques

Le performeur est doté d'un certain nombre de compétences :

- technique instrumentale : capacité à jouer de son instrument ;
- technique rythmique : capacité à jouer en 4/4 en 3/4 en 5/4, en 7/4, savoir jouer en syncope (savoir swinguer ?), savoir doubler et dédoubler un tempo, savoir jouer plusieurs rythmes simultanément ;
- technique harmonique : capacité à penser les accords, à les renverser, les disposer, les enrichir, les altérer ;
- technique formelle : intériorisation sûre des cycles de 4, 8 mesures et au-delà ;
- technique sonore : capacité à produire certaines sonorités, à infléchir certains sons ;
- technique des codes de jeu : savoir jouer un chabada, une *walking bass*, la pompe au piano, etc.

Il s'agit donc de toutes les procédures qui s'acquièrent, le plus souvent sous forme d'automatismes, c'est-à-dire ce qui s'inscrit sous forme de mécanismes corporels, cognitifs, moteurs. La question se pose ici de la disposition, du don, c'est-à-dire de techniques qui n'auraient pas besoin d'être acquises parce que déjà présentes chez un improvisateur. On pense immédiatement aux débats sur le swing qui, selon certains, ne pourrait se travailler ni s'acquérir (ou ne s'acquérir que par imprégnation culturelle) si on ne le possède pas déjà.

Les vocabulaires :

- mélodique : c'est l'ensemble des formules. On peut reprendre la typologie d'Henry Martin qui propose de les scinder en deux catégories, « sentiers » et *licks* [91] ;
- harmonique : tournures harmoniques, positions d'accords privilégiées ;
- rythmique : cellules rythmiques, polyrythmies, etc. ;
- sonore : les altérations de la sonorité, les changements de son qu'autorise la technologie de chaque instrument (depuis les faux doigtés sur les

[91] *Cf.* chapitre XII, p. 357. Le sentier est une formule plus courte que le *lick*. Sur la nécessité des formules, dans sa thèse sur Charlie Parker, Thomas Owens livre la réflexion suivante : « [...] le tempo moyen des pièces transcrites est à peu près de 200 à la noire. À ce tempo, six croches et demie (ou treize doubles croches) apparaissent chaque seconde. Personne ne peut créer des phrases entièrement nouvelles à cette vitesse. De nombreux composants de ces phrases doivent être dans les doigts du musicien avant qu'il commence s'il veut jouer de la musique cohérente. » (Owens 1974, I, 35)

instruments à vent jusqu'aux banques de sons sur les synthétiseurs et autres échantillonneurs, en passant par les jeux avec cordes, les micros et les traitements électroniques de toutes sortes).

La culture :

- répertoire : l'ensemble des pièces du corpus connues par l'improvisateur. Non seulement c'est un facteur de confort s'il se trouve qu'il doit improviser sur l'une de ces pièces, mais en outre, un répertoire étendu constitue un réservoir pour un élargissement du vocabulaire ;
- l'entendu : c'est la culture au sens usuel. Toutes ces musiques que l'on connaît, que l'on a entendues, formant une base de connaissance pour l'improvisateur même s'il ne peut, à la différence de ce qui est intégré à son répertoire, les jouer directement ;
- le gabarit mental *(mental template)* : on emprunte cette notion à Gerhard Kubik qui ne la définit pas formellement mais l'utilise régulièrement dans son essai sur les origines africaines du blues [92]. Il s'agit de schémas que les musiciens peuvent avoir en tête, qui s'y sont imprimés, présents de façon plus inconsciente que consciente. Il s'agit d'un fait de transmission, d'héritage, mais sur du long terme, ce qui explique la relative inconscience de leur action. Un exemple est celui de la réminiscence de schémas scalaires étrangers à la situation dans laquelle l'improvisateur évolue, qui peuvent lui faire jouer des choses aberrantes par rapport au système en cours, mais qui trouvent leur origine et leur logique dans une référence ancienne, présente à l'état latent dans l'esprit de l'improvisateur [93].

Le *topos* instrumental

On pense ici à tout ce qu'implique la morphologie de l'instrument joué, quel que soit l'exemplaire concret sur lequel on se produit effectivement. Il est évident par exemple que, toutes choses égales par ailleurs, un anchiste multi-instrumentiste sera influencé par le fait de jouer d'un saxophone en Si♭ ou en Mi♭, d'un ténor ou d'un soprano, d'un alto ou d'un baryton, d'un saxophone ou d'une clarinette, d'une flûte ou d'un hautbois. Il me semble qu'il s'agit autant d'une « compétence » que d'un matériau, avec des conséquences sur la technique et le vocabulaire : certaines phrases peuvent être jouées sur un instrument et pas sur un autre, le même musicien utilisera peut-être un vocabulaire un peu ou très différent en passant d'un instrument à l'autre. Dès 1934, Roger Pryor Dodge consacre un long développement à la question des instruments dans le jazz. On y lit notamment :

> « Nous rencontrons constamment cette copie des styles des uns par les autres, et pour ne pas diminuer l'importance créative originale que je souhaite attribuer aux divers instruments, il est bon de comprendre comment chaque instrument peut incorporer à son plus grand avantage ce qu'un autre a créé. En d'autres termes, de nombreux trompettistes peuvent jouer dans le style du trombone, mais je n'ai entendu qu'un tromboniste créer des mélodies de trompette : Joseph Nanton (Tricky

[92] Kubik 1999, notamment p. 120, 143. *Cf.* chapitre XV.

[93] Il est étonnant de constater que Henry Edward Krehbiel anticipait en quelque sorte cette notion dès 1914, à la fin du point 5 de l'exposé de sa méthode (Krehbiel 1914, p. ix, *cf.* chapitre X, p. 327-329).

Sam) de l'orchestre de Duke Ellington. Le style des trombonistes est un style nonchalant – que le trompettiste a saisi avec l'instinct rythmique de son esprit et transposé à la trompette au bénéfice de la variété –, mais auquel, une fois conçu, ils se trouvent confinés. À ce stade de la question, si nous avions à choisir entre la trompette et le trombone, nous considérerions la trompette comme plus complète. » [94]

André Hodeir exprime une idée proche :

« L'improvisateur de jazz ne crée qu'en fonction de l'instrument dont il joue : dans les cas d'assimilation les plus poussés, cet instrument est en quelque sorte devenu *une partie de lui-même* ; dans les éventualités moins favorables, sa pensée est canalisée, sinon dirigée par l'instrument. Aussi convient-il d'établir un rapport phrase-instrument, la "pesanteur "de celui-ci déterminant le degré d'abondance de celle-là. [...] De grands types généraux de phrase chorus se définissent à partir des instruments employés. D'innombrables subdivisions apparaissent dès qu'on abandonne le plan général pour celui des individus. Il y aurait une étude intéressante à écrire sur les différents types de "phrases-trompette" : que d'oppositions entre la phrase "King Oliver" et la phrase "Armstrong", entre la phrase "Gillespie" et la phrase "Davis" ; mais aussi que d'affinités ! » [95]

John Mehegan, à partir de l'exemple d'Oscar Peterson, montre que la capacité à se soustraire au *topos* de son instrument peut constituer une composante particulière de la virtuosité :

« Un aspect important du génie [d'Oscar] Peterson est sa capacité à jouer des "lignes d'instruments à vent" – les idées accessibles au saxophone ou à la trompette mais généralement "non pianistiques" quand elles sont appliquées au clavier. Cette capacité a doté Peterson d'une qualité mélodique dans ses lignes improvisées manquant généralement chez les pianistes. Cette compétence, traduite en termes pianistiques pratiques, signifie que Peterson semble posséder cette capacité à "pré-entendre" n'importe quelle succession d'intervalles et à la traduire simultanément en mouvement des doigts – ce que même les pianistes les plus compétents trouvent difficile. La plupart des pianistes de jazz se contentent de jouer des lignes aisément accessibles par la mécanique manuelle plutôt que de rechercher des "lignes d'instruments à vent non pianistiques" qui sont plus mélodiques. » [96]

Et encore, au-delà des contraintes physiques, chaque instrument implique certainement pour son utilisateur une représentation mentale particulière de l'espace sonore : trois pistons appréhendés dans l'axe n'impliquent probablement pas la même vision du monde que 88 touches saisies d'un regard surplombant.

Jeff Pressing ajoute enfin des considérations générales sur la base de connaissance et le référent qui me paraissent tout à fait pouvoir s'appliquer au cas particulier de l'improvisation jazz :

« De façon générale, la base de connaissance inclut des matériaux et des extraits musicaux, du répertoire, des compétences locales, des stratégies perceptives, des

[94] Dodge 1995, p. 19.
[95] Hodeir 1981, p.143-144.
[96] Mehegan 1965, p. 14-15.

routines de résolution de problèmes, des schémas et des structures de mémoire hiérarchiques, des programmes moteurs généralisés, et d'autres choses encore. C'est un chaudron d'éléments collectés et finement ciselés sur la base de l'optimisation de la performance improvisationnelle. » ▶97

Enfin, l'auteur intègre les dimensions personnelle, artistique, sans doute culturelle, à sa notion de base de connaissance, ce qui rehausse d'autant l'intérêt que présente sa construction :

« Comme pour le référent, la base de connaissance n'est pas purement "conçue" par des considérations d'efficacité de la performance ; elle code l'histoire des choix compositionnels et les prédilections définissant un style personnel d'un individu. Deux directions, l'une vers l'efficacité de l'action, et l'autre vers l'expression artistique, forgent en premier lieu la sélection d'information et les ressources de performance en temps réel, et guident leur intégration. » ▶98

▶97 Pressing 1998, p. 53-54.

▶98 *Ibid.*, p. 54.

STRUCTURATION DE L'ŒUVRE DE JAZZ

Un cadre d'analyse ayant été proposé avec toutes les notions qu'il implique, on peut désormais aborder plus en détail la question de la structuration de l'œuvre. On parle de « structuration » dans le sens de l'opération accomplie, non par l'œuvre qui se structurerait elle-même, mais plutôt par l'analyse. La structure apparaît ensuite comme le résultat de cette opération. Comment donc découper l'œuvre aux fins d'analyse ? Comment la représenter ? On se verra amené à proposer des solutions souples, des présentations (sous forme de diagrammes) multiples. C'est que, comme le rappelle Nicolas Ruwet, la complexité de la matière musicale se prête rarement à des segmentations transparentes :

> « [...] Il est impossible de se représenter complètement la structure sous la forme d'une série d'emboîtements, les unités de niveau I se décomposant intégralement en unités discrètes de niveau II, celles-ci à leur tour en unités discrètes de niveau III, etc. La principale raison de cet état de choses tient évidemment au fait que la syntaxe musicale est une syntaxe d'équivalences : les diverses unités ont entre elles des rapports d'équivalence de toutes sortes, rapports qui peuvent unir, par exemple, des segments de longueur inégale – tel segment apparaîtra comme une expansion, ou comme une contraction, de tel autre – et aussi des segments empiétant les uns sur les autres. La conséquence de tout ceci est, comme on a pu le constater, qu'il est impossible de représenter la structure d'une pièce musicale par un schéma unique. » [1]

[1] **Ruwet 1972, p. 134.**

Prenant acte de cette difficulté, peut-on toutefois dégager une méthode qui pourra s'appliquer à tous les corpus du jazz ? On se penchera d'abord sur celui de la pratique commune. Si des traits méthodologiques généraux se dégagent, on verra s'il faut les modifier et comment, en observant d'autres parties du corpus général. On procédera de façon très pragmatique. Partant d'un exemple significatif de la pratique commune, on verra s'il est possible de dégager un modèle général pour la structuration.

Le matériau de départ est la surface, comprise comme l'ensemble des événements successivement audibles. À l'écoute d'une performance, on perçoit un continuum sonore qu'on aura tendance à découper, plus ou moins intuitivement, en événements successifs, selon tel ou tel critère (formels, rythmiques, d'intensité, de densité). On peut retenir un premier découpage d'ordre formel, retenant cinq types d'événements :

1. Le thème

Dans le jazz, le terme est couramment utilisé en lieu et place de « composition », ce qui ne va pas sans entraîner certaines confusions. On le conservera pourtant ici, d'une part parce que l'usage l'a consacré, mais aussi parce qu'il autorise une distinction utile. Le thème se compose d'une mélodie et de son harmonisation, il est l'élément principal de la composition. Mais celle-ci peut éventuellement en englober d'autres, soit qu'il y ait multithématisme, soit que des thèmes additionnels viennent s'agréger au thème principal. On pourra donc parler ici de « composition » pour désigner l'ensemble quand elle ne se réduit pas au seul thème. Mais le plus souvent, la composition est circonscrite au thème, Le sens de ce terme est donc différent d'une acception courante désignant un énoncé mélodique. Dans le jazz, le thème est un énoncé mélodico-harmonico-rythmique qui, le plus souvent, représente à lui tout seul la composition.

2. Les compléments

On regroupera sous ce terme générique : introduction, interlude, break, coda. Ils n'ont pas le statut de la composition (bien que certains compléments puissent se voir intégrés à la composition par l'usage ▶2), mais ne sont pas non plus des fragments fixés sans statut.

3. Les fragments fixés

Ce terme est utilisé pour tout ce qui est fixé, hors composition et compléments, comme par exemple les *tutti* de big band.

4. Les solos

Le terme est pris dans son sens courant d'énoncé improvisé s'articulant sur l'arrière-plan d'une grille harmonique (cas le plus courant de la pratique commune) ou non.

5. Les fragments non fixés

Ils regroupent tous les énoncés non fixés hors solos. On pourra penser par exemple au quatre-quatre qui clôturent parfois la suite des solos, ou à des passages improvisés collectivement.

▶2 Que l'on pense par exemple à l'introduction et la coda de « 'Round Midnight ».

Parmi ces cinq éléments, certains sont fixés ou non fixés par définition, mais d'autres peuvent être ou l'un ou l'autre selon la situation. On peut ainsi dresser un *tableau reflétant cette façon de les classer* :

		Fixé	Non fixé
Thème (exposition-réexposition)		●	
Fragments fixés		●	
Compléments	Introduction	●	●
	Interlude	●	●
	Coda	●	●
Solos			●
Fragments non fixés			●

1 Pratique commune

On raisonnera tout d'abord sur un exemple de la pratique commune, l'un des enregistrements les plus célèbres du bebop, la version de « A Night in Tunisia » enregistré par Charlie Parker avec Dizzy Gillespie le 28 mars 1946 [▶3].

Qu'entend-on dans cette performance ? Elle commence par une introduction avec le célèbre motif de basse exposé deux fois par la contrebasse, le piano et la guitare. Quatre mesures plus tard les rejoignent la batterie, puis, après 4 autres mesures, les saxophones. L'introduction dure ainsi 12 mesures. Dizzy Gillespie commence alors l'exposé du thème de forme AABA d'une structure conventionnelle de 32 mesures en quatre sections de 8 mesures. Sur le pont (la partie B), c'est le saxophone alto de Charlie Parker qui prend le relais avant que la trompette ne reprenne l'exposé du dernier A. Survient ensuite l'interlude en *tutti* pour 12 mesures avant le mémorable break parkérien de 4 mesures. Se succèdent alors trois solos d'un demi-chorus chacun : saxophone alto (sur deux A), trompette (BA), saxophone ténor (AA) et 8 mesures de solo de guitare sur B. La trompette réexpose le thème accompagné du motif de basse, mais sur un A seulement. Le morceau se clôt sur ce motif qui disparaît progressivement par le procédé du *fade out* (pour la simplicité de l'exposé, on considérera que cette coda dure 8 mesures). On peut ainsi produire un premier diagramme que l'on qualifiera « d'événementiel ».

[▶3] Version où figure le « fameux break de saxophone alto » de Charlie Parker.

Nb mesures	12	32	12	4	16	16	16	8	8	8
Événements	Introduction	Thème-exposition	Interlude	Br*	Solo as	Solo tp	Solo ts	Solo g	Th.-réex	Coda

[▲1] Diagramme 1 : diagramme événementiel

*Br = break

On peut ensuite se demander pour chacun de ces événements s'ils relèvent du fixé ou du non fixé (qu'on appellera des *statuts)*. Pour ce qui concerne l'introduction, pas de doute, elle est fixée. Le motif de basse est exposé à l'unisson et les saxophones jouent en homorythmie. Rien de tout cela n'a pu être improvisé. Même la batterie qui ne joue que sur les toms a probablement été l'objet d'une consigne. Le thème est lui aussi fixé, de même que l'interlude. Avec le break (qu'on pourrait considérer comme la fin de l'interlude), il est à classer dans le non fixé, bien qu'on ne puisse pas affirmer qu'il est entièrement spontané et que Charlie Parker ne l'a en rien préparé [4]. Suivent les solos, non fixés, avant la réexposition d'un A du thème et une coda qui reprend le texte de l'introduction. Les deux sont fixés. On peut alors ajouter un niveau, plus « profond », donc placé graphiquement en dessous, à notre premier diagramme.

Nb mesures	12	32	12	4	16	16	16	8	8	8
Événements	Introduction	Thème-exposition	Interlude	Br	Solo as	Solo tp	Solo ts	Solo g	Th.-réex	Coda
Statut	Fixé			Non fixé					Fixé	

Diagramme 2 : ajout d'un niveau « statut » [2▲]

En réalité, l'appréciation des catégories « fixé » et « non fixé » est plus compliquée qu'il y paraît. En effet, c'est l'état de la ligne mélodique qui constitue le critère de la fixation. Mais on a vu qu'une mélodie fixée pouvait tout à fait être jouée de façon très lâche. Il peut donc y avoir du non fixé dans le fixé. Par ailleurs, un solo improvisé sur une grille apparaîtra dans la catégorie non fixé alors que la grille est un élément de fixation. C'est donc le statut de la ligne mélodique au niveau de l'avant qui sert de critère pour le fixé et celui de la ligne improvisée au niveau de la performance pour le non fixé.

On ajoute ensuite un premier niveau structurel en faisant apparaître la structure de la composition, ici l'AABA. Ce niveau découpant le précédent, on peut y voir une raison de le faire figurer graphiquement au-dessus, vers la surface.

Nb mesures	12	8	8	8	8	12	4	8	8	8	8	8	8	8	8	8
Structure 1	Introduction	A	A	B	A	Interlude	Br	A	A	B	A	A	A	B	A	Coda
Événements	Introduction	Thème-exposition				Interlude	Br	Solo as		Solo tp		Solo ts		Solo g	Th.-réex	Coda
Statut	Fixé						Non fixé								Fixé	

Diagramme 3 : ajout d'un niveau de structure [3▲]

D'autres niveaux structurels peuvent se superposer au premier en fonction de tel ou tel critère. On ne prendra qu'un exemple, fondé sur l'instrumentation. On voit que l'introduction est découpée en trois parties de 4 mesures, correspondant chacune à l'entrée d'un groupe d'instruments. L'exposition du thème épouse de ce point de vue la structure AABA, le saxophone alto prenant, sur le B, le relais de la trompette qui expose les sections A. Après l'interlude et le break, ce niveau structurel se sépare du précédent, puisque le rythme dans la succession des solos est de 16 mesures et non des 8 de la section ou des 32 du chorus. Dans la mesure où il ne s'agit pas d'un

[4] On rappellera le cas du break de Dizzy Gillespie dans « Koko » (*cf.* chapitre III, p. 116, note [58]).

niveau plus profond, on ajoutera dans le nouveau diagramme cette couche au-dessus de la précédente. Mais on constate pourtant qu'il ne s'agit pas d'un découpage en plus petites unités du premier niveau structurel. En effet, dans les solos, les unités dégagées sont plus larges que dans les moments équivalents au sein du premier niveau de structure.

Nb mesures	4	4	4	16		8	8	12	20			16		16		8	8	8
Structure 2	b-p-g	dm	sax	tp		sax	tp	tutti	as			tp		ts		g	tp	rythm.
Structure 1	Introduction			A	A	B	A	Interlude	Br	A	A	B	A	A	A	B	A	Coda
Événements	Introduction			Thème-exposition				Interlude	Br	Solo as		Solo tp		Solo ts		Solo g	Th.-réex	Coda
Statut	Fixé								Non fixé								Fixé	

▲4 Diagramme 4 : ajout d'un deuxième niveau structurel

Dans ces deux niveaux, on a déduit les articulations en fonction de la structure de la composition (niveau 1) et de l'organisation instrumentale (niveau 2). Mais on peut évidemment le faire sur d'autres critères, d'autres paramètres, notamment l'harmonie et la mélodie. Si l'on examine l'harmonie, on aboutit à des découpages différents. Un nombre réduit de cellules harmoniques (douze) – de 2 ou 4 mesures – suffit à former toute la trame harmonique du morceau. Si on en établit la succession chronologique, on parvient à une structure différente de celles précédemment identifiées.

Nb mesures	18									2	6			2	4	4	6			2	2	2	2	2	2	2	4	…
Harmonie	a	a	a	a	a	a	a	a	a	b	a	a	a	b	c	d	a	a	a	b	e	f	g	h	i	j	k	…
Structure	Introduction						A				A				B		A				Interlude						Break	…

	Nbre de mesures		Nbre de mesures		Nbre de mesures		Nbre de mesures
a = E♭7 – Dm	2	d = GØ – C7♭9 – Fm – EØ/A7♭9	4	g = Dm	2	j = G♭7	2
b = EØ/A7♭9 – Dm	2	e = EØ	2	h = G7	2	k = F – ⁒ – EØ – A7♭9	4
c = AØ – D7♭9 – Gm – ⁒	4	f = E♭7	2	i = GmΔ – Gm7	2		

▲5 Diagramme 5 : structuration harmonique

On pourrait articuler différemment selon la façon d'identifier les cellules harmoniques. La cellule **d** par exemple pourrait être dénommée **c'** si l'on considère que c'est la même que la précédente, transposée au ton inférieur et augmentée de la transition pour le retour au relatif mineur. La cellule **b** pourrait être considérée comme **a'** si l'on juge que les deux suites d'accords sont des variantes de V – i.

On peut enfin procéder à la même opération en substituant des cellules mélodiques aux cellules harmoniques comme ligne directrice d'une nouvelle structuration. La limite de celle-ci est qu'elle ne pourra probablement s'opérer que sur les parties fixées.

Nb mesures	8				4		6			2	6			2	4	4	6			2	2	2	2	2	2	2	4	…
Mélodie	a	a	a	a	b	b	c	c	c	d	c	c	c	d	e	e'	c	c	c	d	f_1	f_2	f_3	f_4	f_5	f_6	k	…
Structure	Introduction						A				A				B		A				Interlude						Break	…

	Nbre de mesures		Nbre de mesures		Nbre de mesures		Nbre de mesures
a = motif de basse	2	d = phrase 2 de la section A	2	f_1 = phrase 1 de l'interlude	2	f_4 = phrase 4 de l'interlude	2
b = motif de saxophones	2	e = phrase 1 de la section B	4	f_2 = phrase 2 de l'interlude	2	f_5 = phrase 5 de l'interlude	2
c = phrase 1 de la section A	2	e' = phrase 2 de la section B	4	f_3 = phrase 3 de l'interlude	2	f_6 = phrase 6 de l'interlude	2

Diagramme 6 : structuration mélodique 6▲

De l'harmonique au mélodique, des questions symétriques peuvent se poser quant à la détermination des cellules et leur classement. On considère par exemple ici que la deuxième phrase du B est la transposition de la première un ton plus bas (bien que la fin soit différente). Dans l'interlude, les six phrases sont toutes vues comme les variantes d'un même modèle.

On voit plus difficilement comment poursuivre cette logique avec les paramètres rythme et son, mais pour des performances d'un type particulier, il n'y a pas non plus d'impossibilité théorique qui empêcherait définitivement d'y procéder.

On a donc proposé trois modes de structuration, illustrés par sept types de diagramme :

• Structuration formelle	Diagramme formel 1 (événementiel)
	Diagramme formel 2 (avec niveau statut ajouté)
	Diagramme formel 3 (avec niveau structure 1 ajouté)
	Diagramme formel 4 (avec niveau structure 2 ajouté)
• Structuration harmonique	Diagramme harmonique
• Structuration mélodique	Diagramme mélodique

2 Autres cas

Deux questions peuvent alors se poser :

– les modèles de structuration proposés gardent-il de leur opérabilité pour d'autre cas que celui de la pratique commune ?

– si oui, peut-on en tirer un modèle général ?

Comment peut-on caractériser, d'un point de vue structurel, le cas général de la pratique commune ? Par un cadre global impliquant la présence de texte fixé (composition), de texte non fixé (les solos, sauf exception rare) et par une forme de la performance thème-solos-thème.

Les alternatives ne sont pas si nombreuses qu'il n'y paraît. On peut en tout état de cause en identifier deux significatives. La première pourrait se résumer par la présence d'un texte fixé avec absence de la forme thème-solos-thème. C'est le cas par exemple du « Koko » enregistré par Charlie Parker le 26 novembre 1945.

Nb mesures	8	8	8	8	‖: 16	16	16	16 :‖	32	8	8	8	4
Structure 1					‖: A	A	B	A :‖					
Événements	U1	Ltp	Las	U2	‖: Solo as			:‖	Solo dm	U1	Ltp	Las	U2*
Statut	Fixé	Non fixé		Fixé	‖: Non fixé					Fixé	Non fixé		Fixé

U1 = unisson 1 • Ltp = ligne trompette • Las = ligne saxophone alto • U2 = unisson 2 • U2* = unisson 2 (4 premières mesures)

▲ 7 Diagramme formel type 3 « Koko »

Rien ne change significativement. Seul l'aspect du niveau structurel de la structuration formelle (► **diagramme 3**) sera légèrement différent : on n'y verra pas, bien sûr, apparaître la forme thème-solos-thème.

On peut enfin imaginer le cas de l'absence, sinon de composition, mais du moins de thème. On peut reprendre trois exemples évoqués plus haut :

– « Flamenco Sketches », Miles Davis, 22 avril 1959 ;

– « Blues », Jazz at the Philharmonic, 2 juillet 1944 ;

– « Free Jazz » (Ornette Coleman, 21 décembre 1960).

Dans le cas de « Flamenco Sketches », il s'agit d'un enchaînement d'accords imposé mais sans cadrage.

	24					25					32					28					23				
Nb mesures	4	4	4	8	4	4	4	4	8	5	8	4	8	8	4	8	4	4	4	4	4	4	4	4	3
Structure 1	C	A♭4	B♭	E♭/D	Gm7	C	A♭4	B♭	E♭/D	Gm7	C	A♭4	B♭	E♭/D	Gm7	C	A♭4	B♭	E♭/D	Gm7	C	A♭4	B♭	E♭/D	Gm7
Événements	Solo tp					Solo ts					Solo as					Solo p					Solo tp				
Statut	Non fixé																								

▲ 8 Diagramme formel type 3 « Flamenco Sketches »

Quels autres cas peuvent se présenter ? Un grand nombre sans doute. N'ont pas été envisagées en particulier les œuvres où l'improvisation occupe la plus grosse part. Il me semble qu'en cette matière, il convient de garder une plus grande souplesse encore, en supposant qu'une structuration adaptée se choisira au cas par cas, l'établissement d'un cadre général paraissant hasardeux (sans exclure non plus que ceux présentés ici, pensés pour la pratique commune ou autre, puissent se révéler adaptés).

On peut désormais tenter d'apporter une réponse à la deuxième question : les modèles de structuration peuvent-ils constituer un modèle général ? Là encore, il apparaît préférable de conserver de grandes marges de manœuvre. De toute évidence, ces modèles peuvent rendre des services pour l'analyse. On serait tenté ici de produire une tautologie : ces modèles peuvent servir si on pense qu'ils sont utiles. En l'espèce, il me semble que c'est l'analyse elle-même qui doit élire les outils qui lui sont nécessaires, dans une situation donnée. Point n'est besoin d'énoncer des principes généraux du type « tel modèle doit s'appliquer à telle type de performance et pas à telle autre », « tel diagramme correspond à telle situation analytique ». On peut

estimer qu'une analyse donnée sur un corpus donné utilisera, ou pas, un ou plusieurs des modèles proposés, en fonction des buts qu'elle se fixe. L'outil devant servir la démarche, et non l'entraver par des réquisits trop contraignants et parfois abstraits.

DEUXIÈME PARTIE

Les paramètres

« Alors que le timbre, le rythme et la forme sont d'un intérêt indéniable, cet essai soutient que les relations de hauteurs sont d'une importance centrale et forment le cœur de la structure, l'identité et même nombre des capacités expressives de la musique pop-rock. Le rythme et la forme, de grande valeur en musique, ont des rôles également importants dans les arts temporels tels que la poésie, le drame, la prose, la danse et le cinéma. Mais, alors que les hauteurs jouent un rôle mineur dans la plupart de ces formes d'art apparentées, c'est cette seule qualité qui sépare la musique de tous les autres modes d'expression artistiques. Il pourrait être dit aussi que la couleur sonore est bien plus importante en musique que dans ces autres formes, mais cet essai soutiendra que, avec les autres paramètres musicaux mentionnés ici, le timbre doit se contenter d'un strapontin par rapport aux hauteurs en termes de structure centrale dans tout ou presque de la littérature pop-rock. » ▶1

Cette déclaration, en ouverture d'un essai sur les relations de hauteurs dans la musique pop-rock par l'un de ses meilleurs spécialistes, est intéressante à plus d'un titre. Tout d'abord, il n'est pas indifférent de noter que, après le jazz mais bien plus encore que le jazz, cette musique, dans les milieux académiques, a longtemps été dédaignée au motif précisément que les aspects mélodiques et harmoniques auraient été d'une grande pauvreté. On voulait bien reconnaître le phénomène social, accorder

▶1 Everett 2008, p. 111.

tout au plus, quelques qualités à certains textes de chanson, mais rien de plus. Quand un intérêt a commencé timidement à se manifester, on a pu penser qu'il fallait chercher du côté des innovations sonores, mais toujours pas de celui des hauteurs. Il a fallu attendre les deux dernières décennies du XXe siècle (peut-être même la dernière seulement) pour que des auteurs, de moins en moins rares, se penchent sur les aspects harmonico-mélodiques et montrent qu'il y avait là, au contraire, de grandes ressources.

Pour autant, il peut paraître surprenant, maintenant que le domaine s'est imposé dans la sphère académique, d'entendre un de ses représentants les plus éminents revendiquer aussi clairement le caractère secondaire de la forme, du rythme et du son. Je n'entrerai pas dans cette discussion faute des compétences requises. Mais on peut observer, d'une part, que le jazz eut à faire un parcours assez semblable pour acquérir une reconnaissance comme objet d'étude, mais encore que de nombreux auteurs contestent cette prééminence de l'intérêt porté aux hauteurs. Cette critique est à deux étages : au premier, on reproche de négliger la part de la forme, du rythme et du son par rapport à l'harmonie et à la mélodie. Au second, c'est une critique plus radicale, qui conteste l'exercice même de la « théorie musicale », au motif qu'elle ignorerait tous les aspects liés à l'environnement non musical, lequel détiendrait les clés ouvrant aux vérités essentielles des œuvres (quand l'idée d'œuvre n'est pas elle-même remise en cause) ►2.

Pourquoi, comme c'est le cas dans le présent ouvrage, consacrer trois chapitres à la seule harmonie, un au rythme et un seul aux trois paramètres restants ? Je rappellerai simplement qu'à mon sens, la propension à susciter un commentaire abondant ne donne pas nécessairement la mesure de l'importance relative des objets commentés. Après cette remarque, on laissera le lecteur se forger son opinion sur cet apparent déséquilibre.

On retiendra donc bien ici cinq paramètres – harmonie, mélodie, rythme, forme, son – mais le traitement du premier sera beaucoup plus important en quantité. Les chapitres V, VI et VII seront ainsi consacrés à l'harmonie, VIII au rythme et IX aux autres paramètres : forme, son, mélodie.

►2 *Cf.* chapitres XI et XIV.

HARMONIE 1
Généralités

Le caractère hybride du jazz se reflète notamment dans son harmonie. Chacune des musiques qui ont contribué à la formation du jazz a en quelque sorte apporté une vision harmonique dans ses bagages. C'est pourquoi le système harmonique du jazz – si jamais cette expression a un sens – est complexe, non pas tant par la sophistication de ses règles de fonctionnement qui, on le verra, sont d'une application plutôt lâche, mais à cause de ce mélange originel.

Avant d'entrer dans le détail des problèmes théoriques posés par l'harmonie du jazz, il est nécessaire de replacer sommairement dans son contexte le discours qu'on a porté sur elle et les méthodes par lesquelles on l'a approchée.

1 Cadre et méthode

Si l'on considère le système tonal tel qu'il s'est constitué en Europe, il est très difficile de décrire les rapports d'antériorité et d'influences réciproques entre l'élaboration

et la pratique du système d'une part, et ses formalisations de l'autre. Yizhak Sadaï parle (« par facilité de langage », ajoute-t-il) de « systèmes naturels » :

> « Les systèmes auxquels nous nous référons (et que nous avons nommés *naturels)* se créent spontanément. Ils impliquent des processus d'*auto-organisation*, des processus de *transformation*, et des processus d'*auto-réglage*. Ce type de systèmes peut être représenté par les divers organismes biologiques (qui se créent spontanément, et qui impliquent des processus d'auto-organisation, de transformation et d'auto-réglage), ainsi que par un certain type de musiques, dont l'organisation pré-compositionnelle implique ces mêmes types de processus. » [1]

Certaines dérives peuvent ensuite apparaître dans le processus de formalisation, telles que les signale par exemple Nicolas Ruwet :

> « D'une manière générale, la plupart des traités d'harmonie, de fugue, etc., présentent une situation analogue à celle offerte par les grammaires traditionnelles : le modèle est synthétique, partiellement explicite seulement, et entaché de normativisme. » [2]

Mais on peut sans doute dire que, parvenu à un stade d'élaboration avancé, le système a produit un ensemble explicité de règles qui est devenu une norme intériorisée par les musiciens dont la pratique s'appuie alors sur ces fondements, avant de nouvelles évolutions vers un éventuel dépassement. À côté, ou parallèlement, un véritable discours théorique s'est développé sur le système tonal, à visée non plus prescriptive, mais descriptive, d'ordre épistémologique.

Cette dialectique entre le développement d'un système harmonique (le « système naturel » d'Yizhak Sadaï) et sa formalisation ne s'est pas réellement instituée dans le jazz. On ne trouvera pas de Marin Mersenne, de Jean-Philippe Rameau du jazz originel. Pourtant le discours sur le jazz a suivi de très peu la musique elle-même (la première méthode faisant apparaître le mot « jazz » dans son titre date de 1919 [3]). Aujourd'hui, les institutions d'enseignement spécialisé se sont multipliées et l'édition d'études et de méthodes en tout genre a connu ces dernières années un essor considérable. Mais le corpus disponible reste très hétéroclite. Il est frappant par exemple de noter que les auteurs font très peu de références ou d'emprunts les uns aux autres, comme si chacun était le premier à écrire et avait en charge de produire l'ouvrage initial de référence. L'étude du langage du jazz n'a pas fait l'objet d'une tradition intellectuelle, pas dans les premiers temps en tout cas.

Un exemple édifiant est donné par la notation utilisée pour décrire les accords : le chiffrage dit « américain » (bien qu'il ne s'agisse pas d'une formalisation théorique mais de l'émergence empirique d'un outil de travail). Un petit livre publié en 1976 [4] ne recense pas moins de trente-trois notations observées pour le même accord à quatre sons de septième majeure (3^{ce} majeure, 5te juste et 7e majeure). Et la situation ne s'est pas améliorée depuis cette date. On pourrait penser que le besoin aurait dû se faire sentir, après la phase de constitution désordonnée du chiffrage, de l'unifier pour en faire une convention unique, à la fois pour les praticiens, les pédagogues et les théoriciens. Il n'en a rien été : le désordre règne toujours et tout le monde s'en accommode. Mais il serait sans doute erroné de ne voir dans cette situation qu'une

[1] Sadaï 1986, p. 300.
[2] Ruwet 1972, p. 104.
[3] Fillmore 1919.
[4] Brandt - Roemer 1976.

« Levine ne faillit pas à sa tentative de présenter un recueil des procédures et techniques qui constituent l'essence de la théorie du jazz. Malheureusement, ce qui manque de façon flagrante est la discussion théorique. Il n'y a aucun doute sur le fait que l'intérêt premier de Levine porte sur la façon d'appliquer les concepts décrits dans des contextes improvisationnels. Pour cette raison, les interprétations ou explications alternatives à un phénomène musical ne l'intéressent pas. » [7]

On ajoutera enfin que le discours sur l'harmonie du jazz est en quelque sorte un méta-discours, puisque pour ce qui concerne toute sa partie tonale, il s'agit d'un système en quelque sorte « importé », donc adapté d'un contexte musical, historique et sociologique différent. On se trouve en quelque sorte avec le discours théorique dans la situation d'une langue étrangère apprise d'oreille. Ce qui compte est de comprendre et d'être compris, les règles de grammaire dussent-elles être malmenées et les barbarismes et néologismes fleurir, avec pour résultat d'inventer un nouveau parler d'une même langue [8].

* *
*

Quatre situations harmoniques distinctes sont identifiées : tonalité, blues, modalité, non-fonctionnalité. Historiquement, les deux premières sont au fondement de cette musique, dès ses débuts donc. Les deux dernières n'apparaissent comme telles que dans les années 1950 et 1960, c'est-à-dire tardivement. Avant d'envisager les spécificités de chacune de ces situations, il convient de s'interroger sur l'accord, hors contexte. C'est ce qu'on fera dans la suite de ce chapitre V. Ensuite, les phénomènes harmoniques doivent s'étudier en fonction de la situation dans laquelle ils apparaissent. On tentera un tour d'horizon de la tonalité dans le jazz au chapitre VI, alors que les trois autres situations seront étudiées dans un même chapitre, le chapitre VII.

Seront utilisés comme références quelques ouvrages parmi les plus répandus et, ponctuellement, on pourra évoquer les positions de leurs auteurs quand elles seront utiles pour éclairer le propos. La liste des ouvrages retenus se présente comme suit :

– Jo Anger-Weller, *Clés pour l'harmonie* [9] ;
– David Baker, *Jazz improvisation* [10] ;
– Philippe Baudoin, *Jazz mode d'emploi - Volume I* [11] ;
– Bill Dobbins, *The Contemporary Jazz Pianist* [12] ;
– Andrew Jaffe, *Jazz Theory* [13] ;
– Mark Levine, *The Jazz Theory Book* [14] ;
– John Mehegan, *Jazz Improvisation Vol. I, Tonal and Rhythmic Principles* [15] ;
– Robert Rawlins et Nor Eddine Bahha, *Jazzology* [16] ;
– Jacques Siron, *La Partition intérieure : jazz, musiques improvisées* [17].

[7] Rawlins 2000, p. 2.

[8] On admettra qu'il est tentant d'y voir une métaphore des Noirs confrontés à la langue du pays où ils se sont retrouvés par force.

[9] Anger-Weller 1990.

[10] Baker 1969.

[11] Baudoin 1990.

[12] Dobbins 1984.

[13] Jaffe 1983.

[14] Levine 1995.

[15] Mehegan 1978.

[16] Rawlins - Bahha 2005.

[17] Siron 1992.

2 CONCEPTION D

Comme beaucoup
comme allant de soi. F
sa formation, sa natur
questions le concernan

2.1 Accord isolé

On cherchera d'abo
communes quelle que
fonctionnelle). C'est le
l'accord hors contexte,
dans un contexte, l'acco
ce deuxième cas, la na
concernant le comport

Dès ce premier mom
que la *réalisation* de
d'improviser (ou de l'a
dont la définition est à
définition dans le cadre
de l'« émission simulta
n'est pas adaptée. En e
deuxième niveau (celu
à celui de la réalisation

L'accord isolé est c
Prenons un exemple : l
notes Do, Mi, Sol, Si♭.
toutes les positions aut
septième. Il en va de m
renversements possible
Le changement de posi
de nature. Le chiffrage
les symboles existent p
ils ne sont utilisés que

D'autre part, l'ensen
un Do septième. Plus e
surtout sans la fondame
Certains pourront mêm
ou le La) et l'on parlera
ici d'ensemble *virtuel* :

2 Conception de l'accord

Comme beaucoup de concepts élémentaires, l'accord est souvent considéré comme allant de soi. Pourtant, que ce soit le contexte dans lequel on l'appréhende, sa formation, sa nature, sa description ou sa relation avec l'élément mélodique, les questions le concernant sont nombreuses [18].

2.1 Accord isolé et accord dans un contexte

On cherchera d'abord à établir les bases de la conception de l'accord qui seront communes quelle que soit la situation harmonique (tonale, blues, modale ou non fonctionnelle). C'est le premier de deux moments de cette appréhension : on envisage l'accord hors contexte, c'est-à-dire isolé. Dans un deuxième temps, on le considère dans un contexte, l'accord étant alors supposé précédé et suivi d'autres accords. Dans ce deuxième cas, la nature de la situation harmonique entraînera des spécificités concernant le comportement de ces accords et leurs phrases harmoniques.

Dès ce premier moment de l'appréhension de l'accord isolé, il est essentiel de noter que la *réalisation* de l'accord est, dans le jazz, du ressort du musicien en train d'improviser (ou de l'arrangeur en train d'écrire). L'accord est une entité formelle dont la définition est à chercher en amont de sa réalisation. La recherche de cette définition dans le cadre de l'harmonie du jazz est très délicate. La définition classique de l'« émission simultanée de plusieurs sons pouvant être entendus à la fois » [19] n'est pas adaptée. En effet, la question de l'émission doit être reportée, non pas au deuxième niveau (celui de l'accord placé dans un contexte), mais plus loin encore à celui de la réalisation dans l'acte improvisé ou écrit.

L'accord isolé est d'abord un ensemble de sons, virtuel et non ordonné [20]. Prenons un exemple : l'accord de Do septième, noté dans le jazz C7, se compose des notes Do, Mi, Sol, Si♭. Mais l'ensemble ordonné [21] Do - Sol - Mi - Si♭, ainsi que toutes les positions autres que l'état fondamental, est aussi considéré comme un Do septième. Il en va de même pour l'ensemble Mi - Si♭ - Do - Sol ainsi que tous les renversements possibles. Ce pourquoi on propose de parler d'ensemble *non ordonné*. Le changement de position est considéré comme un changement d'aspect, mais pas de nature. Le chiffrage descriptif (dit « américain ») usuel révèle cette conception : les symboles existent pour noter des renversements (mais pas les positions), mais ils ne sont utilisés que de manière marginale.

D'autre part, l'ensemble Do - Mi - Si♭, sans le Sol, est également analysé comme un Do septième. Plus encore, l'ensemble Mi - Si♭, c'est-à-dire sans la quinte, mais surtout sans la fondamentale sera souvent lui aussi analysé comme un Do septième. Certains pourront même être altérés (le Sol♯ par exemple) ou ajoutés (le Ré, le Fa ou le La) et l'on parlera encore de Do septième. C'est la raison pour laquelle on parle ici d'ensemble *virtuel* : les sons font partie de la configuration formelle de l'accord,

[18] En rappelant toutefois qu'on se limite ici au domaine du jazz.

[19] André-Marchal s.d., p. 2.

[20] Il faudrait même peut-être parler d'un rapport entre les sons de cet ensemble.

[21] La description de tous ces ensembles est à lire de bas en haut.

mais leurs statuts sont différents, et plus encore, l'émission simultanée de *tous* ces sons et *seulement* de ces sons n'est pas une condition requise pour l'identification de l'accord.

En passant au second niveau, celui de l'accord dans un contexte, on peut noter que la remarque liminaire concernant, au niveau de l'accord isolé, sa réalisation peut être prolongée : la conduite des voix est une opération laissée à la discrétion du musicien improvisant (ou à l'arrangeur). Le lien entre celle-ci et la spécification de l'accord au sein d'une phrase harmonique est beaucoup plus lâche dans le jazz que dans l'harmonie classique. Il serait faux de dire que ce lien n'existe pas, mais la fonction structurante est beaucoup moins patente. On ne voit pas d'équivalent, dans le jazz, aux règles de quintes ou d'octaves successives, même pour les transgresser aussitôt. L'apprenti musicien intériorise des modèles d'enchaînement d'accords sans envisager un lien constitutif avec des réalisations concrètes (ce qui constitue d'ailleurs souvent un handicap pédagogique).

Prenons un nouvel exemple, relevant cette fois de l'accord dans un contexte, en l'occurrence la situation harmonique tonale dans le jazz : on considérera comme formant une cadence parfaite dans la tonalité de Do majeur, les accords de Sol septième (noté G7) et de Do (noté C) s'enchaînant dans cet ordre :

- même si les mouvements obligés Si - Do et Fa - Mi ne sont pas respectés ;
- que l'accord de Do ait trois, quatre sons ou plus, *ou moins*, tant que sa tierce est majeure ;
- que les fondamentales Sol et Do soient entendues à la basse *ou non* ;
- que l'accord de G7 soit altéré ou non, etc.

En résumé, deux notes Fa - Si jouées simultanément, suivies d'un Mi isolé, sont considérées comme formant une cadence parfaite. À l'autre extrémité, l'ensemble formé d'un accord de Sol septième altéré comprenant huit sons ou plus suivi d'un accord de Do majeur de six ou sept sons, sera considéré de la même manière. Ces deux extrêmes et toutes les solutions intermédiaires peuvent être indifféremment notés G7 – C, analysés comme un enchaînement V – I, et considérés comme une cadence parfaite en Do majeur. Au moment de l'analyse harmonique, on cherche à identifier le modèle d'enchaînement (ici V – I) quelle que soit la réalisation. De la même manière, le modèle de l'accord (sa qualité) est identifié quelle que soit sa réalisation. Sauf nécessité impérative, un chiffrage unique est appliqué à toutes ces réalisations différentes. L'étude de ces réalisations est renvoyée à des contextes particuliers concrets, par exemple les renversements au piano ou à la guitare, ou l'écriture d'arrangements pour orchestre.

On peut aussi se demander si la conception de l'accord sur le versant tonal du jazz est semblable à celle de la même partie de la tradition savante. Il est tout d'abord

évident que, globale
revanche, les choses
qu'un certain parallé
nouveaux accords s
accompli un chemin
antécédents ne sont
mais en revanche le
pour certaines de cel

Il semble pourtar
ailleurs. Le volet to
moins déterminé pa
l'essentiel, s'effectu
façon distincte et dé
assez logique de pen
l'improvisation, do
fondement harmonic
bien au contraire. Ma
Henry Martin donne

« L'analyse de l
à la théorie ton
voisines (comp
fonctionnent d
notes de la su
fondamentaux
qualités harmo
notes de la sup
l'harmonie cha
classiques (not
résoudre vers le
commune, des
la superstructu
transmettre le
prolongés à de

« Il est particul
ou les tensions
immédiat – c'e
grand dans le l
subsiste. Les s
ne demandant
delà de la sept
généralement v
de l'accord de

évident que, globalement, le système, la tonalité, est le même. Historiquement en revanche, les choses se sont déroulées différemment. On aime parfois à souligner qu'un certain parallélisme dans l'assimilation progressive des dissonances [22] et de nouveaux accords s'observe entre la tradition savante et le jazz, le second ayant accompli un chemin semblable mais de façon accélérée. Mais, outre l'époque, les antécédents ne sont pas les mêmes. Il n'y a pas de modalité pré-tonale dans le jazz, mais en revanche le blues a d'emblée mêlé ses caractéristiques propres, éloignées pour certaines de celles de la tonalité.

Il semble pourtant qu'une différence importante, sinon essentielle se soit jouée ailleurs. Le volet tonal de l'harmonie du jazz me paraît beaucoup plus vertical, moins déterminé par la conduite des voix. La réalisation de l'harmonie, pour l'essentiel, s'effectue dans le jazz au moment de la performance, c'est-à-dire de façon distincte et détachée de celle de sa conception. Dans cette mesure, il devient assez logique de penser que la conduite des voix, se faisant dans le mouvement de l'improvisation, donc de façon moins réflexive, crée un autre rapport avec le fondement harmonique. Cela ne signifie pas que la conduite des voix soit aléatoire, bien au contraire. Mais elle fonctionne différemment et doit être analysée différemment. Henry Martin donne un exemple de ce que peut impliquer cette différence d'approche :

> « L'analyse de la conduite des voix en petite dimension dans le bop procède parallèlement à la théorie tonale générale : les notes étrangères comme les notes de passage, les notes voisines (complètes et incomplètes), les suspensions, anticipations et appoggiatures fonctionnent de façon similaire. Par ailleurs, on trouvera une catégorie plus large de notes de la superstructure qui sont structurellement dépendantes des sons plus fondamentaux de l'accord à trois sons, mais peuvent parfois être traitées comme des qualités harmoniques de l'accord sous-jacent lui-même. Plus spécifiquement : si les notes de la superstructure résolvent sur les sons de l'accord de trois sons avant que l'harmonie change, alors ils fonctionnent habituellement comme des notes étrangères classiques (notes de passage, notes voisines, etc.). En tant que telles, elles tendent à résoudre vers le bas, bien que, comme c'est le cas avec les notes étrangères de la pratique commune, des résolutions vers le haut sont également courantes. Quand les sons de la superstructure ne résolvent pas au sein de l'harmonie prévalente, elles peuvent transmettre leur qualité intrinsèque à l'accord sous-jacent et peuvent même être prolongés à de plus hauts niveaux de structure [...]. » [23]

> « Il est particulièrement significatif, dans le style bop, que les sons de l'accord étendu, ou les tensions, peuvent être prolongées au-delà de leur environnement harmonique immédiat – c'est-à-dire que ces hauteurs *peuvent* acquérir un statut structurel plus grand dans le bop, bien que leur relative dissonance vis-à-vis de l'accord sous-jacent subsiste. Les septièmes en particulier peuvent fonctionner comme des consonances ne demandant pas de résolution supplémentaire. [...] Les sons de l'accord étendu au-delà de la septième sont souvent résolus au niveau du changement d'accord et sont généralement vus comme clairement subordonnées aux hauteurs plus conventionnelles de l'accord de trois sons. » [24]

[22] On n'oubliera pas que ces évolutions ne sont jamais linéaires ni régulières, mais ce n'est pas ici notre sujet.

[23] Martin 1996, p. 14-15.

[24] *Ibid.*, p. 21.

2.2 Formation de l'accord - nombre de sons

Une première question consiste à s'interroger sur le rôle – structurant ou pas – de la disposition en tierces superposées. Pour Jacques Chailley :

> « [Les traités] distinguent depuis Rameau les "accords" formés de *tierces superposées*, ou pouvant s'y ramener par renversement, et les "agrégations" ne répondant pas à cette condition. La notion de base est fausse : si les "accords classés" comportent en effet des tierces superposées, ce n'est pas là leur nature : un accord de plus de deux sons doit, par sa raison d'être, s'analyser exclusivement à partir de la fondamentale. Ainsi un accord parfait n'est pas formé de deux tierces, mais d'une quinte et d'une tierce. » ▶25

Au-delà du problème théorique en lui-même, il me semble incontestable que, dans le jazz – et je crois qu'on pourrait étendre l'observation au-delà de la seule tonalité – la disposition en tierces est structurante. C'est en tout cas comme cela, au plus tard à partir du bebop – que les musiciens conçoivent l'accord, avant et pendant la performance. Une autre conséquence est que la tonalité du jazz est, me semble-t-il, une tonalité des basses réelles plutôt que des basses fondamentales ▶26.

On essaiera d'étayer cette hypothèse dans le cours du développement. On notera en tout cas que le chiffrage américain utilisé pour décrire les accords dans le jazz chiffre chaque degré par rapport à la basse fondamentale, qu'elle soit, au cours de la réalisation, placée en position de basse ou non, qu'elle soit même présente ou non. Alors que le chiffrage d'intervalles classique, lui, chiffre des renversements, c'est-à-dire des dispositions de notes par rapport aux basses réelles. Cette différence d'approche par le chiffrage pourrait n'être qu'accidentelle. Il me semble qu'elle est déjà un indice (et peut-être accessoirement l'une des causes) de différences plus profondes. Cela peut paraître en contradiction avec l'hypothèse de la basse réelle que je viens de formuler. Je pense que, paradoxalement, il s'agit là plutôt d'un argument en sa faveur. On y reviendra.

Quoi qu'il en soit, et pour revenir à l'affirmation de Jacques Chailley, que les intervalles soient déterminés par rapport au son précédent dans l'étagement des tierces ou par rapport à la fondamentale, l'accord produit bien les sons du bas vers le haut selon une échelle de tierces. Le degré 7 peut être envisagé dans son intervalle par rapport à la fondamentale ou au degré inférieur (le 5), c'est bien selon une logique générative par tierces qu'il a été ajouté. Même chose successivement pour les degrés 9, 11 et 13. C'est en tout cas comme cela que la tonalité du jazz aborde la conception de l'accord.

On dira donc que les accords de base sont formés d'une superposition de tierces, deux pour les accords à trois sons, et trois pour les accords à quatre sons. La norme pratique d'utilisation des accords, dans le jazz, est très rapidement passée de trois à quatre sons, ce qui est observé dès 1938 par Winthrop Sargeant :

> « Dans l'harmonisation jazz, on peut presque dire que l'accord de septième ou de neuvième est la règle ; la triade l'exception. » ▶27

▶25 Chailley 1977, p. 17.

▶26 *Cf.* chapitre VI, p. 232-234.

▶27 Sargeant 1975, p. 202.

Le jazz des débuts utilisait surtout des accords de trois sons à quoi s'ajoutait l'accord de septième, sur le degré V bien sûr, mais aussi parfois sur d'autres degrés, le deuxième par exemple (on ne parle pas ici de la situation du blues qui met différemment en jeu ces accords). Mais très rapidement, les accords de quatre sons (qu'on évitera de nommer « septièmes d'espèce ») se sont introduits et multipliés. Le trompettiste Doc Cheatham, qui a commencé sa carrière dans la première moitié des années 1920, témoigne :

> « Quand j'ai commencé, on ne savait rien des sixtes, des septièmes ou des neuvièmes, parce que le jazz était joué sur l'accord un-trois-cinq… De temps à autre [les autres degrés] s'infiltraient quand Louis [Armstrong] et Bix [Beiderbecke] commencèrent à arriver. Lors d'une répétition avec l'orchestre de Eubie [Blake], à la fin d'un morceau, [le saxophoniste] Joe Hyman joua une septième et Blake sauta de son siège jusqu'au plafond, [hurlant] : "Ne joue pas de ces accords de septième ici !" […] C'était magnifique. » ▶28

De sorte qu'une norme implicite d'appréhension de l'accord s'est établie autour des quatre sons : fondamentale, tierce, quinte et septième, la tierce pouvant se voir remplacer par la quarte en tant que deuxième son de l'accord, et la septième par la sixte comme quatrième son. On verra plus loin ▶29 que cette « infiltration » qui mène à la banalisation des accords à quatre sons est tout sauf anodine et ne va pas sans poser des questions théoriques très générales. C'est en tout cas, à mon sens, une question clé où se joue certainement une grande part de la spécificité théorique de l'harmonie du jazz, au moins dans sa composante tonale. Comme souvent, la question n'est pas abordée de front dans les manuels. Ce qu'en disent les auteurs de notre corpus se réduit à quelques phrases :

- Jo Anger-Weller :

> « En combinant ces deux mouvements [horizontal (sons successifs) et vertical (sons simultanés)] sur tous les degrés de la gamme et en empilant une note sur deux, on obtient une série d'accords de trois ou quatre sons appelés respectivement triades et accords de 7e. » ▶30

- David Baker ne fait aucune allusion à la question. Les accords sont, selon sa présentation, des potentialités au nombre de sons indéterminé, de trois à sept. Philippe Baudoin et Andrew Jaffe ne disent rien explicitement sur le nombre de sons. Ils évoquent tour à tour des accords de trois ou quatre sons. Quant à Mark Levine, pas un mot. Il n'est même pas question de tonalité ni de degrés. Tout se joue dans le rapport entre les accords et les gammes.

- Pour John Mehegan, « les accords sans la septième sont insuffisants pour le jazz. » ▶31

- Selon Bill Dobbins, « les éléments harmoniques et mélodiques les plus élémentaires du jazz sont les sept accords de septième diatoniques et leurs modes ou gammes correspondants. » ▶32

▶28 **Doc Cheatham *in* Berliner 1994, p. 160.**

▶29 ***Cf.* p. 163-164.**

▶30 **Anger-Weller 1990, p. 28.**

▶31 **Mehegan 1978, p. 11**

▶32 **Dobbins 1984, p. 4.**

- Pour Robert Rawlins et Nor Eddine Bahha :

  « Les accords de septième fournissent l'armature de l'harmonie jazz. À la différence de la musique classique, qui se fonde sur la triade comme structure fondamentale, le jazz utilise peu les triades. À la place, la plupart des styles du jazz emploient des accords de septième comme l'unité harmonique de base. » [33]

- Comme il apparaîtra le plus souvent dans notre échantillon de neuf manuels, c'est l'ouvrage de Jacques Siron qui se montre le plus explicite :

  « Les triades sont des accords de faible densité harmonique. Elles sont très fréquemment utilisées dans la musique classique. Dans le jazz, elles figurent dans le ragtime, les negro spirituals et dans le jazz classique ; mais dès le be-bop, elles sont rarement utilisées à l'état pur. Toutefois, certains musiciens contemporains se sont mis à réintégrer des triades. Les triades sont également utilisées avec des notes ajoutées. Dans l'harmonie contemporaine, elles sont utilisées comme des éléments d'accords de forte densité, par exemple en superposition sur d'autres accords ou sur une autre basse. [...] Les tétrades [...] sont des accords de densité 4 qui jouent un rôle très important dans le jazz. » [34]

La conséquence, me semble-t-il, de ce consensus implicite sur l'accord de quatre sons comme base de l'harmonie est la disparition de la notion de dissonance. Au fond, ce qui compte dans la conception jazzistique n'est pas tant de considérer que l'unité élémentaire est la tétrade, car la triade aurait pu jouer également ce rôle, mais d'admettre qu'il n'y a pas de référence – trois, quatre ou plus – au nombre de sons d'un accord servant de point d'ancrage, parce qu'elle n'est pas structurante, donc pas nécessaire. L'accord peut ainsi tout aussi bien compter trois, quatre, cinq sons, jusqu'à sept et même au-delà. Il n'existe plus alors de dissonance, ou du moins ce concept change de sens : la dissonance n'est plus un état déduit d'un système cohérent, mais un élément de la réception. Une note dans un accord ou un accord dans une progression, sont jugés plus ou moins dissonants en fonction de leur place, du style considéré, des habitudes d'écoute du récepteur, etc. En parallèle à ce changement, on peut estimer que l'empilement de tierces est le véritable principe générateur des sons de l'accord, donc structurant.

On se trouve donc obligé de considérer cette situation comme un fait et de raisonner à partir de ces présupposés. L'augmentation du nombre de sons sera envisagée dans un point suivant, mais auparavant, il faut se pencher sur ce qui fonde la nature de l'accord.

[33] Rawlins - Bahha, p. 11.

[34] Siron 1990, p. 263.

2.3 Nature de l'accord - rôle de la basse - qualités d'accords

Au cours de l'analyse, on se trouve confronté à des suites d'accords, déjà chiffrés ou non. Avant de procéder à l'identification des enchaînements, il faut, dans le premier cas, s'assurer que le chiffrage proposé est pertinent [35]. Dans le deuxième, il convient d'identifier les accords et de les rapporter à une qualité. Il faut donc, avant toute analyse concrète, se doter d'un cadre théorique ayant défini l'éventail de toutes les occurrences de qualités d'accord, leur nombre et leur définition. Cette étape est malheureusement souvent occultée dans les manuels pédagogiques, la position de l'auteur devant se déchiffrer, voire se deviner, à travers des présentations pratiques.

Dans un accord de trois sons, l'observation indique que c'est la tierce qui définit de fait la nature de l'accord, et dans un accord de quatre sons, la tierce et la septième. Mais ici commence à se poser le problème des contours « mous » de la règle, évoqués plus haut, notamment avec les statuts ambigus de la fondamentale et de la quinte.

La fondamentale, on l'a vu, n'a pas nécessairement à être placée en position de basse pour être considérée comme telle. N'importe quel musicien de jazz identifiera un ensemble ordonné Sol - Do - Mi comme un accord de Do majeur, sans s'embarrasser d'une quelconque caractérisation de quarte et sixte. On a déjà dit que la disposition n'est pas prise en compte dans l'appréhension première de l'accord, ce qui règle la question des positions et des renversements. Mais qu'en est-il lorsque la fondamentale est absente ? On peut avancer que le musicien de jazz aura tendance à la déduire, à la sous-entendre, si la tierce et la septième sont entendues. On a déjà cité l'exemple du Si - Fa qui aura toutes les chances d'être perçu comme un Sol septième sans fondamentale. Mais on voit que, par la non-prise en compte des contraintes enharmoniques, le même agrégat peut être considéré comme un Ré♭ septième ou un Do♯ septième. On entre déjà dans le marais des définitions approximatives qui empêchent la formation d'un système rigoureux, mais autorisent les développements féconds, même si vraisemblablement quelque peu anarchiques. C'est ainsi, à mon sens, qu'un esprit du jazz peut se lire dans la conception harmonique [36]. Il ne s'agit pas seulement d'une observation théorique, puisqu'un style d'accompagnement pianistique à partir de la deuxième moitié des années 1950 (chez René Urtreger ou Henri Renaud par exemple), utilise fréquemment ces agrégats de deux notes pour « résumer » l'accord en n'en faisant entendre que les degrés essentiels, tierces et septièmes, surtout en tempo rapide ou une certaine efficacité est recherchée. La fondamentale est certes jouée (en principe) par la contrebasse, mais ce choix de notes n'est pas pour autant indifférent. D'autres pianistes (Thelonious Monk notamment) vont plus loin dans l'option minimaliste en ne jouant qu'une note, en principe la tierce ou la septième. On peut tenter de résumer en disant que la fondamentale est considérée comme faisant partie de l'accord (c'est même par elle que l'on désigne d'abord l'accord avant d'en préciser la nature), mais que sa présence soit « réelle » (entendue à la basse ou dans une autre position) ou « virtuelle » (quand elle n'est pas entendue dans la réalisation).

[35] Tout dépend pour cela de la nature du texte observé : *lead sheet*, solo improvisé, arrangement écrit, etc.

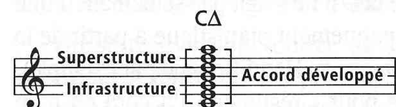
[36] Pour être tout à fait iconoclaste, on pourrait faire l'expérience de soumettre auditivement l'« accord de Tristan » de Richard Wagner à un musicien de jazz sans lui en indiquer l'origine. Il y a de fortes chances qu'il l'identifie comme un Sol septième altéré, ou un Ré♭ (ou un Do♯) septième enrichi, sans fondamentale. Aucune de ces hypothèses ne se retrouve dans le résumé compilatoire des interprétations de cet accord présenté par Jean-Jacques Nattiez (Nattiez 1987, p. 256-258).

La quinte pose elle aussi un problème. Elle fait partie, de par la construction en superposition de tierces, des quatre sons formant l'accord, mais son statut est variable. Elle est le plus souvent considérée comme une note accessoire, c'est-à-dire qu'elle n'entre pas en compte, comme la tierce et la septième, dans les notes définissant la nature de l'accord (certainement, la donnée acoustique de l'harmonique de rang 3 entendu avec l'émission de la fondamentale n'est-elle pas étrangère à ce statut). Dans ce cas, la quinte est assimilée aux notes d'enrichissement de l'accord que sont la neuvième, la onzième et la treizième. Mais si cette quinte est altérée, elle peut dans certains cas modifier la nature de l'accord. Elle passe ainsi du statut de note d'enrichissement directement à celui de note essentielle de l'accord. L'accord Do - Mi - Sol est un Do majeur ; l'accord Do - Mi - Sol♭ est un Do majeur altéré, c'est-à-dire un dérivé de Do majeur. En revanche, si l'accord Do - Mi♭ - Sol est un Do mineur, l'accord Do - Mi♭ - Sol♭ n'est pas un Do mineur altéré donc un dérivé, mais un autre accord : l'accord diminué en Do.

Avant d'aborder la question des qualités de l'accord, il convient de compléter sa description en envisageant ce qui se produit lorsqu'on ajoute des sons aux quatre de base.

2.4 Enrichissement - altération

L'accord de base peut être enrichi, opération qui consiste à étendre le principe de superposition de tierces au-delà des trois premières. On construit ainsi un accord de cinq sons en ajoutant la neuvième, puis de six avec la onzième, et enfin de sept sons avec la treizième. Une convention de langage s'est (relativement) imposée selon laquelle on parle de l'*infrastructure* de l'accord pour désigner les quatre premiers sons (fondamentale, 3ce, 5te, 7e) et de la *superstructure* de l'accord pour les trois suivants (9e, 11e, 13e), le tout formant l'*accord développé*. L'opération consistant à ajouter une ou plusieurs notes de la superstructure à l'infrastructure s'appelle l'*enrichissement* de l'accord.



◀1 Infrastructure, superstructure, accord complet

La question des altérations implique de se placer dans le cadre d'une situation harmonique donnée. En effet, une note qui pourra être considérée comme une altération, par exemple dans un contexte tonal à l'examen de la tonalité en cours et de la fonction de l'accord, n'en sera plus une dans une situation de blues, modale ou non fonctionnelle. On peut cependant déterminer des données générales, qui devront être réexaminées dans les contextes des différentes situations harmoniques où elles se rencontreront.

La quinte s'altère par diminution ou augmentation, la neuvième par minorisation et augmentation ▶37, la onzième par augmentation et la treizième par minorisation.

▶37 La neuvième majeure (Ré en Do) étant considérée comme la norme, c'est-à-dire comme l'équivalent d'un intervalle juste, l'altération par le bas est la minorisation (Ré♭), et l'altération par le haut l'augmentation (Ré♯).

On obtient ainsi, théoriqu
se présentent : la quint
augmentée et la treiziè

On peut donc théor
trois de l'infrastructure
aller encore au-delà, p
degré non altéré et son

Reste à envisager le
Il en existe en principe

– l'accord majeur si

– l'accord mineur si

– l'accord « sus4 »
une contraction d

Les deux premiers
enrichis. La sixte acqui
titre que la neuvième,
et dépend du contexte.
du retard ▶38. Dans un
cifique.

Ici se pose la questi
et de l'autre la sixte et
est une quarte ou une
confusion, dans la réal
rencontre un chiffrage i
jamais savoir exacteme
me semble-t-il, que s'il
a pas de septième, ce qu
de la tierce (on a vu qu
et que la sixte est un sub
en superposition de tier
Pour qu'un Fa soit une
pour qu'un La soit une t
en amont. Cependant
contradictoire avec la r
inclure implicitement la
de l'accord, mais d'un
implicite qu'il sera toujo
s'agit d'une musique d

2.5 Nature de l'accord - qualités d'accord

Avant d'aborder cette question, il paraît utile de souligner ce qui me semble être une particularité de cette approche de l'harmonie. Le musicien ou l'analyste du jazz révèle une tendance irrépressible à partir de l'accord comme unité de base générant tout le reste, en particulier les gammes sur lesquelles on improvisera. C'est le fondement de la *chord-scale theory* où la question de l'improvisation se formule en un « quelle gamme peut-on jouer sur ces accords donnés ? ». Cette observation est à rapprocher de ce qui a été dit plus haut de la réalisation. Celle-ci est différée, dans l'acte d'écriture s'il s'agit d'arrangement, mais le plus souvent dans celui d'improvisation, c'est-à-dire au moment de la performance. L'accord est ainsi en position d'antériorité et en réalité de supériorité par rapport à la conduite des voix, par rapport au contrepoint. D'où une vision privilégiant nettement le vertical par rapport à l'horizontal. L'harmonie est rarement résultante, déduite de mouvement horizontaux, mais presque toujours donnée en amont, à charge dans un deuxième temps au mélodique de se déployer dans ce contexte. Les accords bien sûr peuvent se voir modifier (enrichir, altérer, substituer), mais même cette opération est souvent envisagée pour les accords eux-mêmes (les couleurs d'accord) et non pour des raisons de mouvement mélodique des voix. Pratiquement, la pensée (trop) verticale est un défaut souvent observé chez les musiciens de jazz (surtout pour les instruments polyphoniques), qu'ils soient improvisateurs, arrangeurs ou compositeurs.

Quoi qu'il en soit, il est impératif de dresser une typologie des accords de base pour être en mesure de déterminer, à l'aide de critères constants, à quel moment on a affaire à un accord dérivé d'une qualité élémentaire, c'est-à-dire renversé, enrichi ou altéré, et à quelle qualité il doit se rapporter.

Avant d'entamer cette discussion, il faut encore préciser la convention de langage et de notation (conforme à l'usage le plus courant ▶39) que l'on utilisera ici pour les accords de quatre sons :

- CΔ (3^{ce} majeure, 5te juste, 7e majeure) : accord de septième majeure (ou majeur septième).
- C7 (3^{ce} majeure, 5te juste, 7e mineure) : accord de septième.
- Cm7 (3^{ce} mineure, 5te juste, 7e mineure) : accord de septième mineure (ou mineur septième).
- CØ (3^{ce} mineure, 5te diminuée, 7e mineure) : accord demi-diminué (ou mineur septième 5te diminuée).
- C° (3^{ce} mineure, 5te diminuée, 7e diminuée) : accord diminué.
- CmΔ (3^{ce} mineure, 5te juste, 7e majeure) : accord mineur majeur septième.
- CΔ(♯5) (3^{ce} majeure, 5te augmentée, 7e majeure) : accord de septième majeure avec quinte augmentée.

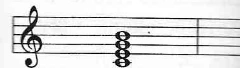
▶39 **Ces conventions ne sont fixées ni notées nulle part. C'est pourquoi seul l'usage sert de référence. « Le plus courant » devient ainsi la norme.**

- C6 (3^{ce} majeure
- Cm6 (3^{ce} mineu
- C7sus4 (quarte

• Thèses en pré

Un des premiers, à des qualités d'accord e intitulé *Tonal and Rh*

Mehegan propose rapporter. Le raisonne formés de trois tierces



En observant la s

- deux (le 1er et l 7e majeure (acc
- un (le 5e) est for de septième auq peut paraître ab autre, donc de f des musiciens d
- trois (le 2e, le 3e 7e mineure (acc
- un (le 7e) est for (accord dit demi

Ces quatre qualités

« Il existe un acc rellement dans a être formé en tou d'une 3^{ce} mineur

Et il ajoute, comme p non-prise en compte

« L'intervalle de gamme et on l'é

Le Si double bémol de qui évidemment faus nécessité de justificati

– C6 (3^{ce} majeure, 5te juste, 6^{xte} majeure) : accord majeur sixième.

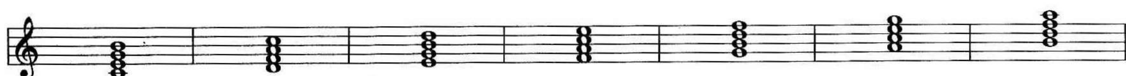
– Cm6 (3^{ce} mineure, 5te juste, 6^{xte} majeure) : accord mineur sixième.

– C7sus4 (quarte juste, 5te juste, 7e mineure) : accord de quarte suspendue.

• Thèses en présence

Un des premiers, à ma connaissance, à avoir émis une hypothèse sur la question des qualités d'accord est John Mehegan, dans le premier volume de *Jazz Improvisation*, intitulé *Tonal and Rhythmic Principles*, publié pour la première fois en 1959 [40].

Mehegan propose cinq qualités d'accord à quoi tous les accords pourront se rapporter. Le raisonnement est connu : on part de la gamme d'accords de quatre sons formés de trois tierces superposées avec les notes de la gamme majeure diatonique :



Gamme d'accords à quatre sons sur la gamme majeure diatonique 2▲

En observant la structure des sept accords, on constate que :

– deux (le 1er et le 4e) sont formés d'une 3^{ce} majeure, d'une 5te juste et d'une 7e majeure (accord de septième majeure) ;

– un (le 5e) est formé d'une 3^{ce} majeure, d'une 5te juste et d'une 7e mineure (accord de septième auquel Mehegan attribue le qualificatif de « dominante », ce qui peut paraître abusif, puisqu'il n'est pas encore question de situation tonale ou autre, donc de fonction ; on l'appellera donc plutôt – conformément à l'usage des musiciens de jazz – accord de septième) ;

– trois (le 2e, le 3e et le 6e) sont formés d'une 3^{ce} mineure, d'une 5te juste et d'une 7e mineure (accord de septième mineure) ;

– un (le 7e) est formé d'une 3^{ce} mineure, d'une 5te diminuée et d'une 7e mineure (accord dit demi-diminué).

Ces quatre qualités ainsi générées, John Mehegan ajoute :

> « Il existe un accord utilisé couramment dans l'harmonie du jazz qui n'apparaît naturellement dans aucune tonalité [41] – l'accord de septième *diminuée*. Cet accord peut être formé en tout point sur le clavier en construisant une combinaison d'intervalles d'une 3^{ce} mineure, une 5te diminuée et une 7e diminuée. » [42]

Et il ajoute, comme pour illustrer notre remarque sur le laxisme des notations et la non-prise en compte de l'enharmonie :

> « L'intervalle de septième est diminué deux fois par rapport à sa position dans la gamme et on l'écrit [...] comme une sixte majeure par commodité. » [42]

Le Si double bémol devient donc, « par commodité », un La, tout simplement, ce qui évidemment fausse considérablement le raisonnement. Lequel, sans plus de nécessité de justification, est, pour l'auteur, arrivé à son terme :

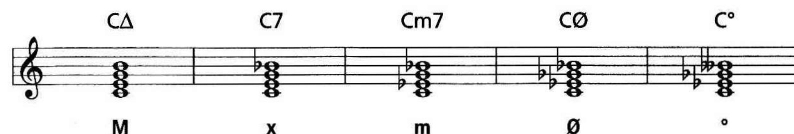
[40] Mehegan 1978.

[41] On suppose que John Mehegan veut dire ainsi qu'aucune gamme ne produit cet accord, ce qui n'est pas exact, puisque le VIIe degré de la gamme mineure harmonique est bien un accord diminué.

[42] *Ibid.*, p. 20.

« Nous avons maintenant les cinq qualités ou types d'accord nécessaires pour l'harmonie du jazz. » ▶43

On les récapitulera en rectifiant l'écriture de l'accord diminué (figurent sous les accords les symboles conventionnels associés par Mehegan à chaque qualité).



▲3 Les cinq qualités d'accord de Mehegan

Bill Dobbins est encore plus elliptique. Il présente la question ainsi :

> « Les éléments harmoniques et mélodiques du jazz les plus élémentaires sont les sept accords de septième diatoniques et leurs modes ou gammes correspondants. » ▶44

Il décrit ensuite les quatre qualités d'accord rencontrées parmi les sept accords diatoniques du mode majeur qu'il présente comme des accords « construits sur des triades » avec un intervalle majeur ou mineur entre la fondamentale et la septième. Le choix d'accords de quatre sons comme référence, et leur relation aux accords de trois sons n'est pas plus explicité. Après cette description vient l'évocation de l'accord diminué :

> « L'accord de septième diminuée sera évoqué dans un chapitre ultérieur car il est chromatique (c'est-à-dire qu'il contient des notes altérées ou des accidents) plutôt que diatonique. » ▶44

L'explication théorique s'arrête là. Il faudra ensuite, dans le cours de la présentation, essayer de déchiffrer comment Bill Dobbins relie les autres accords à ces qualités de base. On constate cependant que, en dépit de ce silence théorique, il parvient au même résultat que John Mehegan, et retient les cinq mêmes qualités.

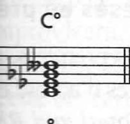
Philippe Baudoin, sans plus d'explication théorique, opte lui pour six qualités d'accords qu'il nomme les « six grandes familles d'accords ». Aux cinq de John Mehegan et Bill Dobbins, il ajoute la qualité « mineur majeur septième ». La méthode utilisée pour déterminer ces six qualités n'est pas explicitée. À en croire le tableau récapitulatif joint, on peut déduire qu'elle consiste à inventorier toutes les qualités trouvées dans les accords de quatre sons produits par la gamme majeure diatonique, les trois gammes mineures et le mode dorien. Cependant, cette méthode n'est pas rigoureusement suivie puisque la qualité « majeur septième quinte augmentée », troisième degré des gammes mineures harmonique et mélodique ascendante, est exclue. De plus, Philippe Baudoin assimile la qualité « majeur sixième » à « majeur septième » et la qualité « mineur sixième » à « mineur septième » ▶45. Concernant le nombre de sons de référence, une note de bas de page nous apprend que

> « pour une utilisation plus simple de ces accords (notamment dans le jazz traditionnel), il suffit d'en retirer les septièmes pour avoir des accords à trois sons (triade). » ▶46

▶43 Mehegan 1978, p. 20.
▶44 Dobbins 1984, p. 4.
▶45 Baudoin 1990, p. 45.
▶46 *Ibid.*, p. 45.

essaires pour l'harmonie

ué (figurent sous les
chaque qualité).



ion ainsi :
émentaires sont les sept
orrespondants. » ▶44

armi les sept accords
s « construits sur des
entale et la septième.
ation aux accords de
évocation de l'accord

oître ultérieur car il est
es accidents) plutôt que

urs de la présentation,
ords à ces qualités de
, il parvient au même

lui pour six qualités
». Aux cinq de John
ptième ». La méthode
À en croire le tableau
er toutes les qualités
e majeure diatonique,
te méthode n'est pas
quinte augmentée »,
scendante, est exclue.
xième » à « majeur
me » ▶45. Concernant
s apprend que
ans le jazz traditionnel),
is sons (triade). » ▶46

Plus loin, dans le paragraphe intitulé « relation entre les accords bâtis sur la gamme majeure diatonique », ces accords sont de trois sons ▶47.

Jo Anger-Weller ne tranche pas véritablement la question des qualités. Elle identifie d'abord les quatre qualités issues de la gamme diatonique majeure, puis évoque « d'autres types d'accords » au nombre de quatre également : les accords de sixième, de septième diminuée, augmentés (quinte augmentée) et mineurs majeur septième On voit que parmi ces quatre se trouvent l'accord diminué (considéré comme qualité par John Mehegan, Bill Dobbins et Philippe Baudoin), l'accord mineur majeur septième (considéré comme qualité par Philippe Baudoin), à quoi elle ajoute les accords de sixte (assimilés le plus souvent à la qualité « majeur septième ») et un accord altéré ▶48.

Andrew Jaffe, après avoir pris acte des quatre qualités générées par la gamme majeure ajoute :

> « [...] D'autres types d'accords, bien qu'ils ne soient pas diatoniques, sont utilisés suffisamment fréquemment pour retenir l'attention. Ces types d'accords de base supplémentaires et leur formulation sont énumérés comme suit. » ▶49

Et d'ajouter huit nouvelles qualités, deux à trois sons :

- triade augmentée : 3ce majeure, 5te augmentée ;
- triade diminuée : 3ce mineure, 5te diminuée.

et six à quatre sons :

- septième augmentée : 3ce majeure, 5te augmentée, 7e mineure ;
- septième diminué : 3ce mineure, 5te diminuée, 7e diminuée ;
- sixième majeur : 3ce majeure, 5te juste, 6xte majeure ;
- majeure septième augmenté : 3ce majeure, 5te augmentée, 7e majeure ;
- sixième mineur : 3ce mineure, 5te juste, 6xte majeure ;
- mineur majeur septième : 3ce mineure, 5te juste, 7e majeure.

Ce qui porte le total des qualités à quatre sons à dix en tout.

Jacques Siron est le seul à distinguer nettement les accords à trois et quatre sons. Pour les accords à trois sons, il détermine quatre qualités (qu'il nomme ainsi) divisées en triades à 5te juste : majeure (3ce majeure, 5te juste) et mineure (3ce mineure, 5te juste) ; et triades altérées : augmentée (3ce majeure, 5te augmentée) et diminuée (3ce mineure, 5te diminuée). Il passe ensuite aux accords à quatre sons, les tétrades, pour lesquelles il détermine sept qualités ▶50 :

- les tétrades « septième majeure » et « dominante » sont produites par ajout de septième à la triade majeure ;

▶47 *Ibid.*, p. 48.

▶48 Anger-Weller 1990, p. 30-31.

▶49 Jaffe 1983, p. 9.

▶50 Siron 1992, p. 267.

– les tétrades « mineur septième majeure » et « mineur septième » sont produites par ajout de septième à la triade mineure ;

– les tétrades « demi-diminué » et « diminué » sont produites par ajout de septième à la triade diminuée ;

– la tétrade « augmentée septième majeure » est produite par ajout de septième à la triade augmentée ▶51.

Par ailleurs, il évoque sans les assimiler à des qualités, les « triades à sixte ajoutée », et les « tétrades dérivées de la qualité x7 (x7sus, x7♯5 et x7♭5) » ▶52.

Pour Robert Rawlins et Nor Eddine Bahha, pas d'explication non plus au fait qu'il existe, selon eux, sept accords de quatre sons : majeur septième, mineur septième, demi-diminué, diminué, septième (ou dominante), majeur-mineur septième et dominante suspendu (c'est-à-dire l'accord noté « sus4 »).

David Baker donne une liste de six accords dans un ordre curieux : « Δ » ▶53, « m7 », « 7 » (qu'il appelle lui aussi « dominante »), « ° », « augmenté » (mais à trois sons) et « Ø ». Avant même d'expliciter la nomenclature, à la page précédente, il fournit une série d'indications qui ne vont pas tout à fait dans le sens de la clarté d'un exposé des bases :

> « Tous les accords qui ne sont ni majeurs ni mineurs fonctionnent comme des accords de septième de dominante. Les accords augmentés fonctionnent habituellement comme un accord de septième de dominante avec le même nom de fondamentale : C+ = C7 (+5). Les accords diminués sont habituellement dérivés d'accords de septième de dominante. La fondamentale se trouve une tierce majeure sous la basse de l'accord diminué. Par exemple C°7 = A♭7. » ▶54

On voit que l'explication du comportement des accords commence avant même qu'on ait discuté de leur nombre et de leur morphologie.

Dans le cas de Mark Levine, tout est très flou, parce qu'entièrement empirique. Aucune distinction, par exemple, n'est faite entre quarte et onzième, ou sixte et treizième. La seule indication disponible est la suivante :

> « Dans la mesure où nous allons penser les gammes et les accords comme deux formes de la même chose, voyons les règles pour les trois accords de base : majeur septième, mineur septième et dominante septième. » ▶55

Il évoque ensuite certains accords au coup par coup, mais sans dire s'ils constituent des entités autonomes ou des variantes d'autres qualités.

On peut ainsi résumer sous forme de tableau les positions de chacun des auteurs évoqués (« • » indique que l'auteur retient le type d'accord comme une qualité à part entière) :

▶51 Siron 1992, p. 264-269.

▶52 *Ibid.*, p. 265-266.

▶53 On rappelle qu'on utilise ici systématiquement les notations raccourcies Δ = Maj7, Ø = m7(♭5) et mΔ = m(Maj7), alors que les auteurs cités ne le font pas nécessairement.

▶54 Baker 1969, p. 8.

▶55 Levine 1995, p. 33.

Type d'accord	Δ	7	m7	ø	°	mΔ	Δ♯5	sus4	6	m6	7(♯11)
Auteur											
Mehegan	●	●	●	●	●						
Dobbins	●	●	●	●	●						
Baudoin	●	●	●	●	●	●					
Baker	●	●	●	●	●		●*				
Siron	●	●	●	●	●	●	●				
Rawlins - Bahha	●	●	●	●	●	●		●			
Anger-Weller	●?	●?	●?	●?	●?	?	?	?			
Levine	●	●	●	?	?	?	?	?			
Jaffe	●	●	●	●	●	●			●	●	●

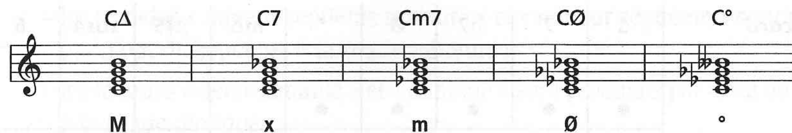
* David Baker indique un accord augmenté mais à 3 sons.

• Synthèse et proposition

Ces exemples, au-delà de la légitimité de tel ou tel choix théorique, nous montrent que l'argumentation étayant les dits choix est souvent approximative, voire absente, dans la littérature pédagogique et théorique sur le jazz. La plupart des auteurs cités partent d'hypothèses qu'ils ne cherchent pas à fonder théoriquement ni même à expliciter, si ce n'est de façon sommaire, ce qui ne facilite pas la discussion. Pour prendre l'exemple de John Mehegan : les qualités de l'accord peuvent se déduire d'un principe de construction de l'accord – la superposition de tierces – et de son déploiement sur les degrés de la gamme majeure. Ensuite, il change d'hypothèse sans crier gare, puisque pour obtenir la cinquième qualité qu'il cherche, il invoque un argument pratique : « il existe un accord utilisé couramment dans l'harmonie du jazz… » ▶56. Il existe parce qu'on en rencontre concrètement la manifestation. Mais cela ne nous indique pas pour autant en quoi il ne peut se ramener à une autre qualité et constitue ainsi un type à part entière. Puis la démonstration s'arrête sans autre forme de procès. On comprend alors que la représentation que John Mehegan semble se faire des accords l'amène à considérer, plus ou moins empiriquement et intuitivement, que leur nombre se fixe à cinq. Il préfère plier sa « démonstration » à ce résultat déterminé à l'avance, plutôt que de proposer des critères et poursuivre une logique jusqu'à son terme, quitte à parvenir à une impossibilité de fixer un résultat et à assumer le caractère intuitif de son option.

Pourtant, si John Mehegan n'avait pas, « par commodité » remplacé la septième diminuée de l'accord diminué par une sixte majeure, il aurait pu invoquer un argument qui apparaît nettement dans la présentation graphique des cinq qualités. Quand on les présente (ce qu'il fait) dans l'ordre où ils apparaissent dans le cycle des quintes des degrés fonctionnels de la tonalité majeure (IV – vii – iii – vi – ii – V – I) en remontant par la fin et en ajoutant l'accord diminué qui n'y figure pas, on observe qu'à chaque passage d'une qualité à la suivante un des degrés est abaissé.

▶56 **Mehegan 1978, p. 20.**



▲4 Les cinq qualités d'accord de Mehegan

Ce n'est certes pas un argument, mais une observation qui a au moins le mérite d'une certaine logique.

Il faut dire, à décharge, que la détermination des qualités d'accords est d'une démonstration pour le moins malaisée et se heurte à plusieurs problèmes. Le premier est celui du raisonnement hors le contexte d'une situation donnée. On essaie de déterminer des types d'accord « objectifs » indépendamment d'une situation harmonique. Or, il est très difficile – voire impossible – d'échapper au raisonnement tonal dans ce domaine, même en envisageant les accords isolés, c'est-à-dire avant qu'ils ne s'enchaînent avec d'autres.

Essayons de reprendre le raisonnement là où John Mehegan le quitte : le postulat de la constitution des accords en superposition de tierces paraît légitime. Cette légitimité n'est pas facile à établir formellement, mais historiquement et empiriquement, elle est pertinente, et il n'existe pas à mon sens d'alternative réellement satisfaisante ▶57. En ce qui concerne l'élection des accords, le fait d'amorcer le raisonnement en déployant les accords à partir de la gamme diatonique majeure, est bien sûr déjà un aveu de « pensée tonale », mais on voit mal comment faire autrement. La solution n'est sûrement pas d'envisager statistiquement tous les types d'accords possibles avec trois tierces superposées mineures ou majeures (et pourquoi pas diminuées et augmentées). On admettra donc la légitimité de ces deux postulats, au moins à titre heuristique.

Le problème est qu'on n'obtient ainsi que quatre qualités et que ce n'est manifestement pas suffisant. La solution, pour aller plus avant dans le sens tonal, pourrait être de poursuivre l'expérience avec la gamme mineure. Mais laquelle ? Si l'on retient la gamme mineure naturelle, on retrouve les mêmes quatre qualités (associées à des degrés différents). Avec la gamme mineure mélodique, trois des quatre qualités du majeur se rencontrent à nouveau, mais deux nouveaux accords apparaissent :

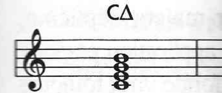
– l'accord mineur majeur septième sur le degré i ;

– l'accord de septième majeure avec quinte augmentée sur le degré III.

Avec la gamme mineure harmonique, les quatre issus du majeur et les deux du mineur naturel se trouvent encore, et une qualité ultime apparaît : l'accord diminué sur le degré vii.

On obtient ainsi sept qualités d'accords :

▶57 Faut-il rappeler encore qu'on limite la réflexion au champ étroit du jazz ?



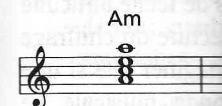
On pourrait s'ar
moment et pourquo
autre ? Je n'ai pas de
qu'à l'observation e

• L'accord de
comme un
être regarde
unique. L'a

• L'accord de
spécifique,
la quinte p

On voit qu'on n'
pourquoi dans un ca
et pas dans l'autre.
par là, bien entendu

Si l'on retranche
sept obtenus au moy
un accord de différe
l'accord mineur maj
on réalise qu'il ran
même encore au-de
qualité. L'argument
très courant dans l
descendre la voix d



Les deux premi
qui fournirait la qua
est largement probl
est un premier degr

Nous nous trou
miner nettement un
On voit qu'on peut





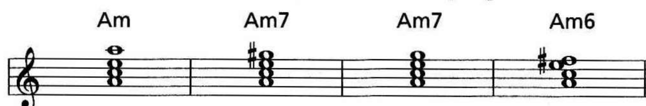
Les sept qualités issues des modes majeur et mineur **5▲**

On pourrait s'arrêter là si un nouveau problème ne se posait : à partir de quel moment et pourquoi une altération de l'accord fait-elle passer d'une qualité à une autre ? Je n'ai pas de réponse systématique à cette question et ne peux m'en remettre qu'à l'observation empirique :

- L'accord de septième majeure avec quinte augmentée est *a priori* considéré comme une altération de l'accord majeur septième. Le premier doit donc être regardé comme un dérivé du premier, les deux se rapportant à une qualité unique. L'altération de la quinte n'a donc pas d'effet « qualitatif ».
- L'accord demi-diminué est considéré, toujours *a priori*, comme d'une qualité spécifique, donc différent de l'accord de septième mineure : l'altération de la quinte provoque un changement de qualité.

On voit qu'on n'est pas en mesure de produire un argument fondé pour expliquer pourquoi dans un cas une altération de la quinte entraîne un changement de qualité et pas dans l'autre. Ce choix ne relève que de l'observation empirique et s'en trouve par là, bien entendu, largement discutable.

Si l'on retranche donc l'accord de septième majeure avec quinte augmentée des sept obtenus au moyen des gammes majeure et mineures, nous ne sommes plus qu'à un accord de différence de la solution de John Mehegan : le « sixième accord » est l'accord mineur majeur septième. En poursuivant dans l'ouvrage de John Mehegan, on réalise qu'il ramène cet accord à la qualité « septième mineure ». Il poursuit même encore au-delà en rapportant également l'accord parfait mineur à cette même qualité. L'argument est encore une fois empirique : il s'appuie sur un cliché harmonique très courant dans le jazz, consistant à partir de l'accord parfait mineur et à faire descendre la voix du haut par demi-tons jusqu'à l'accord de septième mineure :

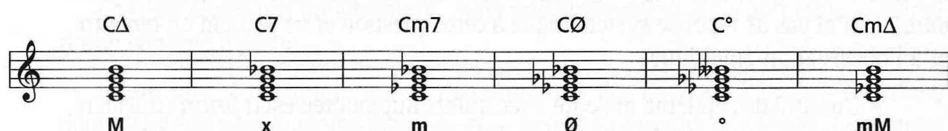


◄6 Cliché harmonique sur le premier degré mineur

Les deux premiers accords ne seraient ainsi que des anticipations du troisième qui fournirait la qualité. Outre le fait qu'elle ne démontre rien, cette « explication » est largement problématique, ne serait-ce que pour le cas où l'accord parfait mineur est un premier degré d'une tonalité mineure.

Nous nous trouvons donc dans une relative impasse : il est impossible de déterminer nettement un nombre de qualités d'accord sur des critères clairs et cohérents. On voit qu'on peut aller de cinq (John Mehegan) jusqu'à neuf si on ajoute l'accord

de septième majeure avec quinte augmentée, l'accord mineur majeur septième, l'accord de sixte ajoutée et l'accord « sus4 ». Dans la mesure où une application pratique doit découler de cette discussion, un choix même imparfaitement fondé vaut toujours mieux qu'un non-choix. Je pense (comme Philippe Baudoin) que la meilleure solution est d'admettre six qualités d'accords ▶58. C'est en tout cas sur cette hypothèse qu'on proposera de réaliser des analyses harmoniques pratiques.



A 7 Les six qualités d'accord

• Qualités d'accords de trois sons

Les auteurs cités passent tous rapidement sur le stade des accords de trois sons. C'est la conséquence de la norme qui s'est imposée de l'accord de quatre sons. Il est cependant aussi nécessaire de déterminer les qualités d'accords de trois sons. Sans entrer de nouveau dans une discussion détaillée, on considérera qu'il en est trois :

- l'accord parfait majeur : 3ce majeure et 5te juste ;
- l'accord parfait mineur : 3ce mineure et 5te juste ;
- l'accord diminué : 3ce mineure et 5te diminuée.

Les accords majeurs avec quinte diminuée ou quinte augmentée sont considérés comme des altérations de l'accord parfait majeur. L'accord mineur avec quinte augmentée est considéré comme un accord parfait mineur altéré.

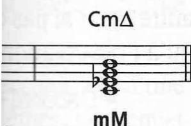
2.6 Description : le chiffrage américain

Comme on l'a dit ce chiffrage n'est pas standardisé. Plusieurs symboles existent pour désigner la même réalité. Paradoxalement, cela ne crée pas de réelle difficulté pratique. Les musiciens de jazz sont rompus à l'exercice de la lecture du chiffrage américain dans la multitude de ses variantes. On peut même imaginer que si une norme ne s'est pas imposée, c'est qu'il existe une raison profonde, musicale. Le chiffrage est certes un outil, mais il n'est pas neutre pour autant : il renseigne sur des pratiques et sur un esprit les sous-tendant.

On distinguera pourtant des degrés différents d'ambiguïté. Écrire CMaj7, Cmaj7, CM7 ou CΔ pour désigner l'ensemble Do - Mi - Sol - Si est une pure question de convention. Le fait de désigner par « - » la 3ce mineure et par « + » la 5te augmentée introduit déjà une incohérence avec deux symboles symétriques pour des sens dissymétriques. Enfin, le fait d'écrire indifféremment « 6 » ou « 13 » pour désigner la même note, et encore « ♯5 » ou « ♭13 » pour la même altération pose un véritable problème théorique.

▶58 La notation au-dessus de la partie correspond au chiffrage américain standard. Les symboles au-dessous de la portée sont empruntés à John Mehegan (sauf le dernier). Ils synthétisent la qualité dans son entier. On y reviendra un peu plus loin.

majeur septième,
pplication pratique
ndé vaut toujours
meilleure solution
hypothèse qu'on



ords de trois sons.
quatre sons. Il est
e trois sons. Sans
qu'il en est trois :

ée sont considérés
neur avec quinte

symboles existent
de réelle difficulté
cture du chiffrage
aginer que si une
nde, musicale. Le
: il renseigne sur

Maj7, Cmaj7, CM7
ion de convention.
ntée introduit déjà
ymétriques. Enfin,
me note, et encore
ne théorique.

• **Principe général**

On ne reviendra pas sur le fait essentiel que ce chiffrage désigne un état formel de l'accord et non (nécessairement) un état réalisé. On évoquera en son temps la notation possible des réalisations réelles. Le chiffrage se fonde sur une fondamentale (qu'elle soit présente ou non, qu'elle soit en position de basse ou non) indiquée par une lettre capitale, selon la convention allemande, le A désignant la fondamentale La, le B la fondamentale Si, etc. Il n'existe pas en revanche de « H » : on fait suivre les degrés des signes « ♯ » et « ♭ » pour désigner les degrés augmentés ou abaissés, F♯, B♭, etc.

On peut caractériser le principe général de la manière suivante :

- le chiffrage prend pour base la construction de l'accord par superposition de tierces ;
- il est implicite ;
- il est cumulatif.

La lettre capitale seule désigne l'accord parfait majeur, résultat de la superposition de deux tierces : C = Do - Mi - Sol. Le chiffrage est implicite, car seule la fondamentale est exprimée par un symbole (la lettre C). La tierce, si elle est majeure, n'a pas à être symbolisée, de même que la quinte si elle est juste. Le chiffrage est cumulatif : on augmente le nombre de sons par ajout de tierces. Chaque fois qu'un son est ajouté, il doit être symbolisé et, *de facto*, le précédent devient implicite, s'il est dans son état par défaut, cet état étant fixé conventionnellement.

• Si l'on ajoute un son à l'accord parfait, il s'agit de la septième (mineure dans son état par défaut), symbolisée par « 7 ». La quinte était déjà implicite, elle le reste. L'accord Do - Mi - Sol - Si♭ se note donc C7.

• Si l'on ajoute de nouveau un son, il s'agira de la neuvième (majeure dans son état par défaut) symbolisée par « 9 ». La septième devient implicite et n'a pas à être notée si elle est mineure.

• Si l'on ajoute un nouveau son, il s'agira de la onzième (juste dans son état par défaut) symbolisée par « 11 ». La neuvième devient implicite et n'a pas à être symbolisée si elle est majeure.

• Si l'on ajoute de nouveau un son, il s'agira de la treizième (majeure dans son état par défaut) symbolisée par « 13 ». La onzième devient implicite et n'a pas à être notée si elle est juste.

On peut résumer la règle en disant qu'un chiffrage indique le premier son (la fondamentale) et le dernier dans l'ordre de superposition des tierces. Tous les sons intermédiaires ne font l'objet d'une notation que s'ils ne sont pas dans un état par défaut, conventionnel.

• Conventions de symbolisation de base

Elles sont en grand nombre. Pour récapituler (non exhaustivement) les plus courantes, hors contexte d'un accord donné :

– 3^ce^ mineure : « m » ou « - » ;

– 5te diminuée : « ♭5 » ou « - » ou « -5 » ou « 5- » ou « ~~5~~ » ;

– 5te augmentée : « ♯5 » ou « + » ou « +5 » ou « 5+ » ;

– 7e majeure : « Maj7 » ou « maj7 » ou « M7 » ou « M » ou « Δ » ou « +7 » ou « 7+ » ;

– 9e mineure : « ♭9 » ou « -9 » ou « 9- » ou « ~~9~~ » ;

– 9e augmentée : « ♯9 » ou « +9 » ou « 9+ » ;

– 11e augmentée : « ♯11 » ou « +11 » ou « 11+ » ;

– 13e mineure : « ♭13 » ou « -13 » ou « 13- ».

On voit que se dégagent des couples : « M » / « m » pour majeur / mineur, « ♭ » / « ♯ », et « - » / « + » pour diminué / augmenté. Le problème est qu'ils ne sont pas toujours utilisés en cohérence : dans le *Real Book* [59] par exemple, « - » renvoie à la tierce mineure et « + » à la quinte augmentée.

On proposera ici, par souci de cohérence de conserver la convention « M » / « m » pour le couple majeur / mineur et « ♭ » / « ♯ » pour diminué / augmenté. Les symboles « - » et « + » ne sont ainsi pas utilisés, ce qui limite les ambiguïtés. Une incohérence subsiste toutefois : le signe « ♭ » utilisé normalement pour les intervalles diminués, est employé pour la neuvième mineure. En effet celle-ci s'oppose à la neuvième augmentée. L'incohérence est donc déjà présente dans la dénomination du couple d'intervalles. De plus, la convention « m9 » créerait la confusion avec la tierce mineure : le « m » désigne la tierce mineure dans l'accord Cm9.

On récapitulera désormais les états par défaut de chaque chiffrage (signifiés dans le tableau suivant par un encadré), et la convention utilisée pour les autres états (il reste bien clair qu'il ne s'agit pas d'intervalles mais de degrés dans un accord par rapport à sa basse réelle) :

[59] Le *Real Book* est une compilation de compositions transcrites, à l'origine pour les besoins des élèves de la *Berklee School of Music* de Boston aux États-Unis. Cette compilation a fait le tour du monde et a connu un grand nombre d'éditions locales.

	Majeure	mineure	juste	diminuée	augmentée
Tierce		m			
Quinte				♭5	♯5
Septième	Maj7 ou Δ	7		°*	
Neuvième	9	♭9			♯9
Onzième			11		♯11
Treizième	13	♭13			

* En réalité, ce symbole désigne l'ensemble de l'accord de septième diminuée (avec tierce mineure et quinte diminuée).

On utilisera aussi des symboles s'appliquant globalement à un accord :

- CΔ = CMaj7 : Do - Mi - Sol - Si ;
- CØ = Cm7 (♭5) : Do - Mi♭ - Sol♭ - Si♭ ;
- CmΔ = Cm (Maj7) : Do - Mi♭ - Sol - Si ;
- C° = Do - Mi♭ - Sol♭ - Si𝄫.

Les signes « sus4 » et « 6 » sont réservés à la quarte et à la sixte (distinctes des onzième et treizième) :

- C6 = Do - Mi - Sol - La ;
- Cm6 = Do - Mi♭ - Sol - La ;
- Csus4 = Do - Fa - Sol ; C7sus4 = Do - Fa - Sol - Si♭.

• Conventions supplémentaires

Le système comprend par ailleurs des signes qui permettent de préciser des options de réalisation que l'on souhaiterait indiquer.

On a dit que le processus était cumulatif : le fait d'ajouter un degré suppose que les précédents dans la superposition des tierces restent présents. Mais on sait que cela s'applique à la forme de l'accord et non à sa réalisation. Ainsi, CMaj13 = Do - Mi - Sol - Si - Ré - Fa - La.

Cela ne signifie pas que les sept notes seront émises simultanément (ce sera même rarement le cas, en particulier le Mi et le Fa). On peut spécifier, si l'on souhaite préciser, que seule la treizième soit ajoutée à l'accord de septième majeure : CΔ (add13), ce qui dans ce cas signifie Do - Mi - Sol - Si - La. Inversement, on peut aussi préciser qu'un degré doit être absent : C7(no5) = Do - Mi - Si♭.

On peut enfin préciser les renversements par l'utilisation du signe « / » sous lequel on fait figurer la note qui doit se trouver à la basse. Ce peut être une note de l'infrastructure (ex. : C7/B♭ : accord de septième avec le Si♭ à la basse), une note de la superstructure (ex. : C7/D), ou une note altérée ou étrangère (ex. : C7/F♯).

2.7 Relations accord / mélodie - vertical / horizontal

On a dit que la conduite des voix n'intervenait pas dans la structuration de l'accord et qu'elle ressortissait au moment de la performance ou de l'arrangement, dans lesquels s'opèrent les choix de réalisation. Il est cependant impossible de traiter la question des enchaînements sans examiner la relation entre les plans vertical et horizontal. En effet, même si la réalisation n'est soumise, dans le jazz, à aucune autre règle que celles des styles, il est évident que le mouvement mélodique ne peut être étranger à la place des accords dans un enchaînement. Un musicien de jazz peut bien réaliser une cadence parfaite de la manière qu'il veut, il peut faire entendre ou non les mouvements mélodiques obligés, il n'en reste pas moins que l'impératif mélodique a été à l'origine de l'émergence de cette cadence et que cette historicité est toujours présente au moment où la cadence est jouée. De plus, ce n'est pas parce que les règles ne sont pas contraignantes qu'on ne les applique pas. Les règles de l'harmonie tonale ne s'imposent à aucun musicien de jazz, mais tous en connaissent un grand nombre au moins empiriquement et les emploient ou les contournent en permanence et en toute connaissance de cause. On retrouve en quelque sorte le caractère structurant harmoniquement du mouvement mélodique. Dans l'enchaînement des accords diatoniques à quatre sons dans le cycle des quintes, il est bien évident que les tierces et les septièmes alternées forment deux contre-chants diatoniques descendants. Concrètement, on observe que, au cours de l'analyse, c'est souvent l'évolution mélodique des voix qui permet de résoudre des énigmes d'enchaînements. S'il faut noter que la conduite des voix a un rôle structurant moindre dans le jazz, ce n'est pas pour autant qu'il faut la négliger, au moins comme outil analytique.

La question des « dominantes secondaires » est typique de la double approche possible. Dans l'enchaînement (en Do majeur) Em7 – Am7 – Dm7 – G7 – C, transformé en E7 – A7 – D7 – G7 – C, les deux contre-chants formés par l'alternance des tierces et des septièmes sont diatoniques dans le premier et deviennent chromatiques dans le second. Le passage de l'un à l'autre se fait-il par une modification de la nature de trois accords mineurs septième correspondant aux degrés iii, vi et ii (explication verticale), ou à une chromatisation de deux voix mélodiques produisant des accords de septième en lieu et place d'accords mineurs septième (explication horizontale) ? L'harmonie est-elle structurante ou résultante ? Je ne pense pas qu'il y ait absolument à trancher dans une optique analytique, mais à tenir compte en permanence des deux aspects.

Un autre exemple nous est fourni avec la question des « notes de couleur ». Cette métaphore des couleurs est souvent employée par les musiciens de jazz.

> « L'approche des accords est différente pour chacun. [...] C'est comme faire un tableau. Vous pouvez prendre le même, mais ajouter différentes couleurs. Vous pouvez faire une bande rouge, puis ajouter un peu de rose et une petite bande de noir et c'est encore plus beau. » ▶60

Les notes de couleur sont donc de l'ordre de l'ornement, de la décoration, elles ne sont pas censées altérer la nature de l'accord. On appelle parfois les notes de la

▶60 **Doc Cheatham,** *in* **Berliner 1994, p. 161.**

superstructure (neuvième, onzième, treizième) « notes de couleur » (on pourrait aussi y ajouter la quinte quand elle est juste). C'est en tout cas une conception verticale de l'accord isolé. Il n'est pas nécessaire de connaître le contexte de l'accord pour lui ajouter telle ou telle « couleur ». Il faut toutefois s'assurer que ces notes ornementales entrent bien dans le cadre de l'harmonie en vigueur au moment de l'accord considéré. Mais que se produit-il lorsque la note de couleur est une altération ? Faut-il considérer une note altérée comme une « couleur » parmi d'autres, ou comme un chromatisme produit par un mouvement de voix entre l'accord précédent et le suivant ? Dans le cliché harmonique Dm7 – G7 (♭9) – C, il est évident que la neuvième mineure de G7 (La♭) est le produit d'un mouvement allant de la quinte de Dm7 (La) à la quinte de C (Sol). Même si on ne la considère pas comme étant produite par le mouvement mélodique, c'est une lacune de ne pas relever ce mouvement et de ne voir qu'une « note de couleur » dans ce La♭. Cela n'empêche pas d'identifier une couleur de la neuvième mineure, « dans l'absolu ». Cette manière de penser par couleur peut être un défaut qu'on entend couramment chez les improvisateurs inexpérimentés, facilement induit par la *chord-scale theory*. À privilégier une conception isolée, verticale, de l'accord, non seulement le risque de surcharge décorative est grand, mais la structuration mélodique du discours risque d'en être entravée.

Il n'en reste pas moins que, sur le plan poïétique, la question de savoir « ce qui se passe dans la tête des musiciens de jazz quand ils improvisent » est aussi vieille que le jazz lui-même. Le problème de l'antériorité de la mélodie par rapport à l'accord est impossible à trancher parce qu'il varie considérablement d'une situation harmonique à l'autre et d'un individu à l'autre. Dans la *front line* ▶61 de l'orchestre de style Nouvelle-Orléans, le cornet a pour fonction d'exposer la mélodie et de broder autour d'elle, fonction essentiellement mélodique qui est différente de celle du trombone, certainement plus harmonique. Historiquement, il est toutefois loisible de penser que la pensée mélodique a précédé la pensée harmonique. L'improvisation est passée d'abord par une phase de paraphrase des mélodies des compositions jouées. Ces paraphrases se sont de plus en plus émancipées des modèles d'origine pour devenir des improvisations à part entière. Corrélativement, l'harmonie était simple et donc facile à entendre et à analyser sur-le-champ sans avoir à l'étudier à l'avance. On pouvait avoir un discours d'abord mélodique et de le faire coïncider avec les changements harmoniques importants (principalement de la dominante à la tonique et inversement). Mais une démarche purement harmonique aurait été nécessairement limitée dans son résultat de par le nombre réduit des accords et leur simplicité. La viabilité d'une pensée harmonique est donc apparue progressivement, en même temps que devenait plus complexe l'harmonie du jazz. Le discours improvisé caractéristique du bebop comporte de toute évidence une part de pensée harmonique, rendue féconde par l'enrichissement du matériau harmonique. Il n'en reste pas moins que, s'il est possible de concevoir une pensée improvisatrice entièrement mélodique, l'équivalent avec la pensée harmonique est pratiquement impossible.

▶61 Groupe des instruments à vent réunissant en principe le cornet, le trombone et la clarinette.

HARMONIE 2
Situations harmoniques : la tonalité

Quatre situations harmoniques peuvent à mon sens être identifiées dans l'harmonie jazz :

– la tonalité ;
– le blues ;
– la modalité ;
– la non-fonctionnalité.

Il est préférable de parler de situations harmoniques plutôt que de systèmes. En effet, seule la tonalité présente un ensemble suffisamment organisé pour mériter le nom de système, et encore est-il utilisé, dans le jazz, de manière déplacée, oblique, à travers un point de vue différent. Dans l'étude du blues, on essaiera de décrire tous les sens différents du mot, mais il est d'ores et déjà certain que sa composante harmonique ne s'organise pas en ensemble de règles et de relations justifiant la qualification de système. Il en va de même pour la modalité telle qu'elle est apparue dans le jazz. La quatrième situation est une catégorie par défaut : elle est rendue nécessaire pour les cas ne répondant à aucune des trois autres situations. Il serait toutefois inadapté de lui appliquer un qualificatif privatif tel qu'« atonal » (et *a fortiori*

« a-blues » ou « a-modal »), qui serait trop restrictif. Faute de mieux, on lui préférera un autre terme privatif, la « non-fonctionnalité » [1] qu'on essaiera de spécifier.

Il faut ensuite considérer l'historicité de ces situations. Les deux premières – tonale et blues – sont apparues simultanément dès la période de formation du jazz. Elles en sont même des éléments constituants. Les deux autres en revanche apparaissent elles aussi à peu près simultanément, mais beaucoup plus tard, à la charnière des années 1950 et 1960, même si des signes avant-coureurs peuvent s'observer auparavant.

Il est essentiel de noter que les diverses situations se mêlent très facilement et se présentent rarement de façon pure dans une œuvre de jazz. Tonalité et blues sont assez naturellement entrés en osmose. La situation modale est née d'un relatif épuisement des deux premières, en quelques points comparable, dans la musique savante, à la transition vers les musiques post-tonales du début du XXe siècle. La modalité, telle qu'elle apparaît dans le jazz, est bien sûr fortement marquée par les deux situations préexistantes. Même dans des époques plus récentes, il est rare de trouver des œuvres à l'harmonie purement modale. Ce qu'on qualifie de situation non fonctionnelle enfin, ne se présente que dans les cas où les outils des trois autres situations ne sont pas suffisants pour expliquer une harmonie, situation toutefois très fréquente.

Il est ensuite indispensable de chercher à expliciter les fondements théoriques de chacune de ces situations, d'autant plus, comme on l'a déjà signalé, que les manuels – tous à visée prescriptive – ne ressentent jamais le besoin de le faire. On commencera par la tonalité, non seulement parce qu'elle est avec le blues la plus ancienne, mais aussi parce qu'elle est la plus complexe et a occasionné le commentaire le plus abondant.

Qu'en est-il de la composante tonale dans la musique de jazz ? Certes, historiquement, elle est présente depuis les débuts, mais sous quelle forme ? Sans entrer dans le détail du débat sur la nature et la définition de la tonalité, on doit pourtant s'arrêter un moment sur cette question. En 1958, le Congrès international de musicologie de Cologne a proposé des définitions, rapportées par Jacques Chailley. La tonalité serait

> « [un] mode de perception musicale selon lequel tous les sons sont compris, à une échelle d'observation donnée, par rapport à une finale conclusive unique, réelle ou virtuelle. » [2]

L'inconvénient de cette définition, comme le signale Jean-Jacques Nattiez, est que

> « si elle étend à bon nombre de musiques extra-européennes l'idée d'organisation autour d'un centre tonal, en revanche, elle manque la *spécificité* de ce que *l'usage courant* entend précisément par "musique tonale", c'est-à-dire la musique des âges baroque, classique, et romantique. » [3]

Pour notre usage également, cette définition est trop générale, puisqu'elle peut aussi s'appliquer à l'harmonie du blues et à certaines situations modales. En revanche,

[1] **Un choix alternatif – le terme « libre » – paraît également problématique de par la connotation attachée à la notion.**

[2] **Chailley 1981, p. 107.**

[3] **Nattiez 1987, p. 343-344.**

si l'on considère la définition complémentaire de la « tonalité classique » rapportée par le même Jacques Chailley, il en va autrement :

> « Conception limitative de la tonalité dans laquelle les rapports de sons avec la tonique sont exclusivement définis par les fonctions qu'ils occupent dans les deux modes majeur et mineur, analysables par rapport à la basse fondamentale et aux accords construits sur chaque degré. » [4]

Cette fois, la définition ne s'applique qu'à une seule de nos quatre situations, même si elle est encore imprécise, comme le signale encore Jean-Jacques Nattiez :

> « L'étroitesse de pareille conception confine à la confusion, car la tonalité comme trait caractéristique de toute une période de l'histoire du langage musical est un *abstrait* : c'est l'ensemble des propriétés de la musique couramment qualifiée de *tonale*, où l'on y trouve des tons (intervalles), des toniques et des tonalités. » [5]

On ne poursuivra pas plus avant cette discussion, puisqu'on n'est pas ici à la recherche d'une définition exacte, mais d'un point de départ heuristique, en quelque sorte « par défaut », qui nous donne un trait distinctif au moins par rapport aux autres situations harmoniques. La situation tonale est la seule dans le jazz où « les rapports de sons avec la tonique sont exclusivement définis par les fonctions qu'ils occupent dans les deux modes majeur et mineur ». On pourra se contenter de cela. Ce n'est pas le moindre paradoxe de retenir une définition qui spécifie la tonalité comme « classique », mais telle n'est pas la question : elle est suffisamment opérante et descriptivement pertinente pour servir de point de repère dans notre investigation de la tonalité dans le jazz.

En quoi doit consister l'analyse harmonique d'une œuvre de jazz tonale (ou principalement tonale) ? On se concentrera sur les progressions harmoniques dont je proposerai une petite grammaire. On commencera par soulever les problèmes propres au chiffrage harmonique dans un contexte tonal, *via* une approche par les degrés. Puis seront avancées des propositions pour la constitution d'une grammaire. On considérera pour cela, dans une optique générative, des modèles d'enchaînements d'accords servant de matrice à la production d'une grande diversité de suite d'accords, par l'intermédiaire de règles transformationnelles qu'on essaiera de définir. Après l'exposé de quelques exemples illustratifs, seront succinctement abordés la question de la détermination des tonalités et les problèmes liés aux tonalités mineures. En conclusion, on émettra quelques hypothèses sur ce que pourraient être les particularités de l'appréhension de la tonalité par le jazz.

[4] **Chailley 1981, p. 107.**

[5] **Nattiez 1987, p. 346.**

1 PROPOS
HARMON

« C'est
prise de
considé
chiffrag
amène
lytique
l'idée de
à ce chif
(arabe)
(I est le
continue
désignée
n'indiqu
utilisée ;
est préfé

Prenant co
niveaux de ch
systèmes de ch
et le chiffrage

1. Le ch
se prése
de chiffr
en comp
soit la t
de trois
se rapp
l'exemp
la tonal
ce sens-
de quat
manière

Ce chiffr
on procè
(en tém
d'un te
particul
tonale e
opératio
– l'utilis

1 Propositions pour un système de chiffrage harmonique en degrés

> « C'est avec l'apparition de la basse continue (début XVII[e] siècle) que se généralise la prise de conscience de l'accord "en soi" et de son entité individuelle. L'accord est alors considéré en fonction de sa basse réelle, et c'est à partir d'elle que l'on procède à son chiffrage. Vers la fin du XVII[e] siècle apparaît la notion de renversement des accords qui amène Rameau à substituer à la basse réelle – pour des besoins de compréhension analytique – une basse fondamentale. C'est celle-ci que l'abbé Vogler (Georg Joseph) eut l'idée de pourvoir de chiffres romains (1800). Gottfried Weber apporta des améliorations à ce chiffrage (1817) et Ernst Friedrich Richter le compléta en y introduisant le chiffrage (arabe) d'accord de la basse continue (1853) : ainsi en Ut majeur, I6 = Mi - Sol - Do (I est le chiffrage de la basse fondamentale ; 6, le chiffrage arabe d'accord en basse continue). Cette pratique fut universellement adoptée et continue à être utilisée, en étant désignée par les termes impropres de chiffrage fonctionnel ou de *Stufenlehre* : le chiffrage n'indique pas une fonction, mais seulement un emplacement de l'accord sur l'échelle utilisée ; pour cette même raison, il ne peut correspondre à une théorie quelconque. Il est préférable de l'appeler chiffrage de basse fondamentale. » [6]

Prenant comme point de départ ce rappel de Serge Gut, on peut définir trois niveaux de chiffrage de la musique tonale savante, à quoi correspondent trois systèmes de chiffrage : le chiffrage d'intervalles, le chiffrage de basse fondamentale et le chiffrage fonctionnel.

1. Le chifrage d'intervalles (en chiffres arabes). Deux possibilités d'utilisation se présentent, l'une descriptive, l'autre prescriptive. Dans le premier cas, il s'agit de chiffrer les accords d'un texte musical donné. Cette utilisation ne prend pas en compte, en principe, le contexte tonal : l'accord est chiffré en soi quelle que soit la tonalité en vigueur au moment de son émission. S'il s'agit d'un accord de trois sons sans doublures, le chiffrage est univoque : un chiffrage donné se rapporte à un groupe de sons ordonné et un seul [7]. Pour reprendre l'exemple de Serge Gut, l'agrégat Mi - Sol - Do se chiffre « 6 », quelle que soit la tonalité en cours. Il y a donc univocité du chiffrage, mais seulement dans ce sens-là. En effet, le chiffrage « 6 » s'applique de la même manière à un accord de quatre sons avec doublure. Un accord donné ne se chiffre donc que d'une manière, mais un chiffrage donné s'applique à plusieurs réalisations d'accord.

Ce chiffrage ne s'affranchit du contexte tonal qu'en principe. Dans la réalité, on procède le plus souvent dans le même temps à la détermination de la tonalité (en témoigne le signe « + » signalant une sensible). Au cours de l'analyse d'un texte donné, on examine l'armure et les cadences principales (en particulier celle de la fin) pour s'assurer qu'on est bien dans une situation tonale et identifier les zones tonales. On peut difficilement séparer cette opération du chiffrage d'intervalles. Il en va de même pour le second usage – l'utilisation prescriptive – par exemple dans le cas de la basse continue. Dans

[6] Gut 1993, p. 13.

[7] Si l'on exclut le cas d'un même accord à une octave différente.

cette situation, le chiffrage n'est pas univoque : de nombreuses réalisations peuvent se déployer à partir d'un enchaînement donné d'accords chiffrés. De même dans les exercices d'école que sont la basse donnée et le chant donné à quatre voix. Pour une note donnée de ces exercices, on opte pour un chiffrage (en fonction de la situation tonale déterminée à l'avance) et plusieurs réalisations sont possibles.

2. Le chiffrage de basse fondamentale (en chiffres romains) ne peut se concevoir hors d'un contexte, en principe tonal. Il a précisément pour objet de déterminer, comme le dit Serge Gut, « l'emplacement de l'accord sur l'échelle utilisée », celle-ci ayant nécessairement été identifiée à l'avance. Ce chiffrage, dans l'usage qui en est fait aujourd'hui, est composite et cumulatif, puisqu'il utilise une convention propre visant à décrire le degré, indiqué par le chiffre romain – qu'il redouble par le chiffrage d'intervalles en chiffres arabes : en Do majeur, I6 = Mi - Sol - Do. On notera aussi que le même accord peut être chiffré simultanément dans plusieurs tonalités différentes, à chaque fois qu'une ambiguïté tonale se présente et que l'on veut la prendre en compte, par exemple dans les zones de modulation avec les accords-pivots. Il n'existe pas, en principe, d'utilisation prescriptive de ce chiffrage de basse fondamentale qui est essentiellement descriptif.

3. Le chiffrage fonctionnel, comme l'indique Serge Gut, est souvent confondu avec le chiffrage de basse fondamentale. Pourtant, un accord chiffré « V » par exemple, n'a pas forcément une fonction de dominante. Ou tout au moins, la variété des fonctions de dominante (principale, secondaire, etc.) est telle qu'apparaît le besoin d'un autre chiffrage précisant la nature des fonctions remplies par les accords, au-delà de leur emplacement et de leur morphologie. C'est cette lacune qu'Hugo Riemann entendait combler en créant un chiffrage fondé sur trois fonctions principales – tonique, dominante et sous-dominante – représentées par les lettres majuscules T, D et S.

Qu'en est-il du niveau de consensus sur ces chiffrages ? Le chiffrage d'intervalles est universellement admis dans une convention fixée une fois pour toutes. Le chiffrage de basse fondamentale est en revanche l'objet de controverses :

> « Lorsque l'enseignement de l'analyse s'est développé, on s'est [...] imaginé maladroitement qu'il suffisait d'ajouter au chiffrage d'intervalles (en chiffres arabes) le chiffrage de la basse fondamentale (en chiffres romains) pour donner d'une partition une analyse harmonique satisfaisante. [...] Or cet empilement [empirique de pratiques différentes] provoque des dysfonctionnements théoriques plus graves qu'ils n'en ont l'air au premier abord. » ▶8

Sans entrer dans la discussion sur ces dysfonctionnements, on peut toutefois noter que plus un système de chiffrage est complexe, moins il est neutre, c'est-à-dire qu'il relève d'une vision de l'harmonie plus particulière, impliquant des présupposés théoriques formulés ou non qu'il convient d'expliciter pour en comprendre les tenants

▶8 Bartoli 1993, p. 5-7.

et aboutissants. L'u
répandue, mais da
différences superfi
indiquer les accor
minuscules (ii, iii,
accords dont la tie
est moins utilisé et
notations fondame

Pour récapitule
niveau peut être vu
la forme d'un acco
un chiffrage désign
niveau est *fonctior*
dans son contexte
d'observation diffé
prendre en compte
une série d'accords
Pierre Bartoli ▶9, s



On peut le chiff
qui réunit en quelq
premier chiffrage p
d'observation supé
évident que l'on gli
Comme le précise Je

> « le premier c
> délivre une in
> qui n'apparaî

Si l'on examine
plus analytiques e
élevés. Où l'on voit
mais bien le premie

Ces trois niveau
Sans doute, mais e

et aboutissants. L'utilisation de ce chiffrage de basse fondamentale est donc largement répandue, mais dans des variantes nombreuses qui ne tiennent pas seulement à des différences superficielles de convention. Je pense notamment à l'usage consistant à indiquer les accords dont la tierce est mineure par des chiffres romains en lettres minuscules (ii, iii, vi...), les chiffres romains en majuscules étant réservés aux accords dont la tierce est majeure (I, IV, V...). Le chiffrage riemannien, quant à lui, est moins utilisé et ses conventions ne sont pas normalisées au-delà de ses quelques notations fondamentales.

Pour récapituler, on pourra proposer la grille de définition suivante : un premier niveau peut être vu comme *morphologique*, dans le sens où un chiffrage vise à décrire la forme d'un accord indépendamment de son contexte. Le deuxième est *scalaire* : un chiffrage désigne un emplacement de l'accord sur une échelle donnée. Le dernier niveau est *fonctionnel* : un chiffrage vise à rendre compte de la fonction de l'accord dans son contexte. Les deux derniers niveaux peuvent s'appliquer à des échelles d'observation différentes. Le chiffrage de basse fondamentale (niveau scalaire) peut prendre en compte chaque accord. À un niveau d'observation supérieur, il résumera une série d'accords à un seul chiffrage. L'exemple le plus parlant est cité par Jean-Pierre Bartoli ▶9, soit, l'enchaînement suivant en Ut majeur :

Exemple Jean-Pierre Bartoli 1▲

On peut le chiffrer, dans un premier temps I – V – I, et dans un deuxième V – I, qui réunit en quelque sorte les deux premiers accords dans un « moment V ». Le premier chiffrage prend en compte chaque accord. Le second se hisse à un niveau d'observation supérieur, pour mettre en évidence le mouvement cadentiel. Il est évident que l'on glisse aussi du second niveau (scalaire) au troisième (fonctionnel). Comme le précise Jean-Pierre Bartoli,

> « le premier chiffrage est infiniment moins analytique que le second : [celui-ci] nous délivre une information décisive sur le rôle fonctionnel de la quarte et sixte de cadence qui n'apparaît pas dans le chiffrage précédent. » ▶10

Si l'on examine nos trois niveaux dans l'ordre proposé, ils sont donc de plus en plus analytiques et correspondent à des niveaux d'observation de plus en plus élevés. Où l'on voit se confirmer le fait que le chiffrage n'est pas une opération neutre, mais bien le premier stade du geste analytique harmonique.

Ces trois niveaux se retrouvent-ils dans les chiffrages utilisés dans le jazz tonal ? Sans doute, mais encore une fois d'une façon différente.

▶9 *Ibid.*, p. 6-7.

▶10 *Ibid.*, p. 7.

Le chiffrage américain a déjà été décrit plus haut. Il utilise les chiffres arabes en plus de lettres capitales désignant la basse : A = La, B = Si, etc. S'agit-il d'un chiffrage de basse réelle ou fondamentale ? On ne peut répondre simplement à cette question à cause de la grande malléabilité de ce système de chiffrage. D'une part, il peut être prescriptif ou descriptif. Le premier cas est celui de toutes les partitions qui l'utilisent en laissant tout ou partie de la réalisation à la charge du lecteur. Il devient prescriptif quand on s'en sert comme outil d'analyse d'une réalisation observée. D'autre part, il peut être aussi bien très synthétique que très précis descriptivement. L'attirail de symboles permet en principe de chiffrer n'importe quel agrégat, si compliqué soit-il. Mais sa vocation l'oriente plutôt du côté de la synthèse. Dans sa version prescriptive, on livre généralement un chiffrage relativement simple pour laisser une liberté de réalisation au lecteur. Dans la situation descriptive, une option très détaillée a toutes les chances de devenir redondante par rapport à une explicitation en notes sur une portée. Il sert alors de premier stade de l'analyse, où l'on procède à une évaluation initiale de l'importance et de la fonctionnalité de chaque note de l'accord.

Prenons deux exemples. La transcription d'un morceau joué par un pianiste fait entendre deux accords parmi d'autres. En partant du son le plus grave :

– accord 1 : Sol - Fa - Si - Ré - La♭ - Do♯ - Mi ;

– accord 2 : Fa - Si - Ré.

Pour l'accord 1, parmi de multiples possibilités, on aura le choix de le chiffrer G13(♭9♯11) ou G7(♭9) ou encore G7. Dans le premier cas, on détaille toutes les notes de la réalisation : c'est un simple transcodage où seul l'ordre des sons manquera par rapport à la notation solfégique traditionnelle. On pourra être amené en revanche (deuxième cas) à n'indiquer que l'altération de la neuvième si l'on souhaite mettre en relief le fait qu'il s'agit du degré V d'une tonalité mineure, ici Do. Ou l'on optera (troisième cas) pour la notation la plus synthétique, celle qui n'indique que la qualité d'accord de septième sans indiquer les notes altérées ou d'enrichissement.

Pour ce qui concerne l'accord 2, il est peu probable qu'on le chiffre en fonction de la basse réelle, ce qui donnerait un F6 (♯11 no3 no5) aussi peu lisible que parlant. La solution Bm (♭5)/F sera très certainement préférée. Mais on choisira peut-être aussi de noter G7, bien que la fondamentale soit absente, soit qu'elle aura été jouée par un autre instrument de l'orchestre (la contrebasse par exemple), soit parce que son élision n'empêche en rien d'observer que le contexte indique sans ambiguïté qu'il s'agit bien d'un accord de Sol septième.

Revenons donc à notre question initiale : chiffrage de basse réelle ou fondamentale ? Pour l'accord 1, la question ne se pose pas puisqu'il s'agit de la même note. Dans le cas de l'accord 2, les choses sont moins simples. On voit qu'une imposition de la basse réelle ne fait ici aucun sens. Mais la question n'est pas réglée par la possibilité de chiffrer les renversements. La deuxième solution, Bm(♭5)/F indique qu'il est plus facile de concevoir l'agrégat comme un accord renversé, mais rien ne dit que la basse fondamentale est Si au lieu de Fa, la basse réelle. Seule la troisième

solution, G7, se présente sans ambiguïté comme un chiffrage de basse fondamentale puisqu'il élit comme telle un Sol qui n'est pas entendu dans l'accord.

On voit donc que ce principe de chiffrage, éminemment plastique, peut alternativement revêtir les deux aspects de chiffrage de basse réelle ou fondamentale. Quoique radicalement différent du chiffrage d'intervalles, on peut toutefois considérer qu'il relève plutôt du premier niveau de chiffrage qu'on a appelé « morphologique » Il correspond en effet au niveau d'observation le plus rapproché (c'est-à-dire en petite dimension). Mais quand il prend en compte du contexte, ce qui se produira somme toute souvent, il devient alors plus analytique que le chiffrage d'intervalles, en tout cas dans son utilisation descriptive, puisque son caractère compréhensif l'autorise à déterminer une basse fondamentale, y compris quand elle n'est pas entendue dans la réalisation, ce qui implique bien sûr une marge d'interprétation plus grande.

L'équivalent du chiffrage de basse fondamentale n'a pas d'appellation consensuelle, on l'appellera ici, par défaut, *chiffrage en degrés*: celui-ci vise approximativement le même objectif que son équivalent savant. Il prend en compte, ce que ne fait pas systématiquement le chiffrage américain, le contexte de la tonalité, ce qui permet de comparer des suites d'accords dans des tonalités différentes.

La première remarque est que ce chiffrage implique bien entendu la détermination de la tonalité avant de chiffrer, avec tous les problèmes inhérents à l'exercice: chiffrer uniformément en fonction de la tonalité générale du morceau (à supposer qu'il y en ait une), prendre en compte localement les modulations, les emprunts ou les allusions (mais alors comment déterminer précisément chacune de ces situations ?), etc. C'est ce type de problème qui a conduit certains théoriciens à préférer les systèmes privilégiant la distance entre les accords plutôt que leur place dans une tonalité ou un système de référence problématique. C'est le cas par exemple de la théorie des vecteurs harmoniques [11].

Sans présumer de l'efficacité d'une telle option appliquée au jazz, on préférera pourtant proposer ici un système par degrés, malgré ces inconvénients (l'emploi combiné des deux pourrait bien même se révéler l'approche la plus riche).

Je proposerai ici un principe de chiffrage inédit, s'inspirant largement de celui proposé par John Mehegan dans son ouvrage déjà signalé: *Jazz Improvisation, Vol. I, Tonal and Rhythmic Principles* [12].

Le problème en jazz se pose avec l'incorporation du chiffrage de la qualité à la fonction première, consistant à indiquer la place de l'accord dans une échelle de référence. On a vu que dans la tradition écrite savante, il n'y avait pas de véritable difficulté: dans la mesure où le chiffrage d'intervalles est normalisé et consensuel, on peut l'accoler au chiffrage romain de la basse fondamentale sans beaucoup de problèmes. Dans le jazz, non seulement le chiffrage américain n'est pas normalisé (mais on a vu que cela ne pose pas réellement problème) mais il est, à la différence

[11] *Cf.* chapitre XIII, p. 480-482.

[12] Mehegan 1978.

du chiffrage par intervalles, déjà potentiellement un chiffrage de basse fondamentale qui ne précise pas la disposition de l'accord. Il est donc morphologique dans le sens où il détermine une forme d'accord – sa qualité – sans en préciser l'ordonnancement. On a vu que l'agrégat Fa - Si - Ré peut très tout à fait se chiffrer G7, bien que le Sol n'y figure pas. Si l'on détermine que la tonalité est, au moment de son apparition, Do majeur, on le chiffrera bien sûr « V ». Le système le plus utilisé, qu'on appellera « chiffrage Berklee » (du nom du *Berklee College of Music*, célèbre et plus ancienne école de jazz, installée aux États-Unis à Boston) accole purement et simplement le chiffrage américain au chiffre romain. Ainsi, un accord G7 identifié comme un V de Do majeur est-il noté « V7 ». Mais la question se pose de l'intérêt qu'il peut y avoir à redoubler cette indication d'emplacement par la morphologie en indiquant « V7 » alors qu'un degré V a naturellement la qualité « accord de septième » avec tierce majeure, quinte juste et septième mineure. En musique écrite savante, en cumulant l'indication d'emplacement (chiffre romain) et celle de position (chiffre arabe), on fournit deux informations distinctes et complémentaires, l'une sur l'emplacement de l'accord sur l'échelle, l'autre sur sa disposition. En jazz, on pourrait demander de même, en fonction de principes d'effectivité et d'économie, que l'ajout d'une notation ne se produise que si une information nouvelle est délivrée par le symbole additionnel, par exemple pour le cas où le degré ne correspond pas à sa qualité par défaut, c'est-à-dire celle qui est la sienne dans l'échelle considérée. Pour reprendre le même exemple, un chiffrage V7 n'apporte rien de plus que V tout court dans la mesure où un degré V est, par défaut, un accord de septième. En revanche, Vm7 en Do majeur indique, bien sûr que la basse fondamentale est Sol, mais que la tierce est mineure, la qualité de l'accord étant donc « mineur septième », avec la présence d'une note Si♭ étrangère à la tonalité de référence. Les deux symboles délivrent bien deux informations distinctes.

C'est pourquoi un auteur comme John Mehegan a proposé un système de chiffrage différent ▶13, qu'on propose d'adopter, mais aussi d'adapter car il comporte d'autres inconvénients, lesquels peuvent à mon sens trouver des solutions permettant de remédier à certaines lacunes. Ce système Mehegan revisité se fonde sur un certain nombre de conventions et de principes (dans les énoncés suivants, tous les exemples sont indiqués dans la tonalité de Do majeur).

1.1 Convention 1 : accords à tierce majeure ou mineure

Les accords dont la tierce est majeure s'indiquent par un chiffre romain majuscule. Les accords dont la tierce est mineure s'indiquent par un chiffre romain mineur.

Cette convention n'est pas retenue par John Mehegan, sans doute parce que l'usage n'en était pas généralisé au moment où il a conçu son chiffrage. Il me paraît pourtant bon d'adopter cette convention dans la mesure où son usage est aujourd'hui très répandu et aussi parce qu'elle n'entre pas en contradiction avec les autres conventions et principes.

▶13 Et peut-être antérieur d'ailleurs.

1.2 Convention 2 : qualités par défaut

Dans les tonalités majeures, les degrés sont dotés d'une qualité par défaut à quatre sons :

- I, IV majeur septième
- ii, iii, vi mineur septième
- V septième
- vii mineur septième quinte diminuée.

Quand un accord a sa qualité par défaut, il est affecté du chiffre romain correspondant, sans aucun ajout :

- CΔ I
- Dm7 ii
- Em7 iii
- FΔ IV
- G7 V
- Am7 vi
- BØ vii

C'est la clé de voûte du système Mehegan, qui en fait à mon avis sa grande force car il permet, comme on le verra plus loin, d'opérer d'emblée et à première vue la distinction entre les accords correspondant exactement à un degré, et les autres, présentant une « anomalie » d'un point de vue tonal.

Une particularité décisive est toutefois introduite ici dont il a déjà été question [14] : le fait d'appréhender directement tous les degrés à quatre sons ne va pas sans conséquences importantes.

1.3 Convention 3 : qualités accidentelles

Certaines qualités d'accord se voient affectées un symbole :

- majeur septième M
- septième x
- mineur septième m
- mineur septième quinte diminuée Ø
- diminué °
- mineur majeur septième mM

[14] *Cf.* chapitre V, p. 160-163.

Ce symbole ne s'applique qu'aux accords qui n'ont pas leur qualité par défaut. Ex. : CΔ = I ; C7 = Ix ; Dm7 = ii ; DΔ = IIM.

On a vu que John Mehegan ne retenait que cinq qualités d'accord dans une liste à laquelle j'ai choisi d'ajouter la qualité mineur majeur septième [15].

Cette convention vient compléter la précédente, l'articulation entre les deux donnant son fondement au système et sa supériorité par rapport à celui de Berklee.

En effet,

Dm7 – G7 – CΔ se chiffre :

- IIm7 – V7 – IΔ en système Berklee
- II – V – I en système Mehegan [16].

D7 – G7 – CΔ se chiffre :

- II7 – V7 – CΔ en système Berklee
- IIx – V – I en système Mehegan.

On voit immédiatement l'avantage du système Mehegan : l'apposition d'un symbole au chiffre romain désignant le degré ne se produit que lorsqu'une anomalie, ici une tierce haussée dans le degré II, apparaît, information que ne dispense pas le système Berklee qui chiffre indifféremment les accords avec ou sans note(s) étrangère(s) à la tonalité. L'événement tonal que représente dans le deuxième enchaînement de notre exemple l'irruption du Fa♯ en Do majeur est mis en évidence par le chiffrage Mehegan, non par celui de Berklee qui noie le tout dans une surcharge d'informations indiscriminées.

Une quatrième convention est instituée. On est parti du principe que les accords correspondant aux degrés de base étaient de quatre sons disposés en trois tierces superposées. Mais il est bien évident que les accords de trois sons emplissent *a fortiori* les mêmes fonctions. Par ailleurs, dans certains cas, la substitution d'une sixte à la septième majeure ne modifie en rien le caractère de degré diatonique de référence. C'est le cas pour les degrés I et IV : C6 est, tonalement, équivalent à CΔ et F6 l'est à FΔ, dans la mesure où aucune note étrangère à la tonalité n'est introduite et que, vu sous un certain angle, la morphologie des accords n'est pas très éloignée. Il n'en va pas de même avec D6, E6, A6 et B6 qui introduisent chacun une ou plusieurs notes étrangères. Le cas de G6 est particulier : aucune note étrangère n'est introduite mais l'absence de la septième impliquée dans le mouvement de cadence justifie de ne pas poser d'équivalence entre G6 et G7 pour le degré V. On considère donc le G6 placé sur ce degré V comme ce qu'on appelle une anomalie.

La convention peut alors s'expliciter sous forme d'un tableau.

[15] *Cf.* chapitre V, p. 171-174.

[16] Le système Mehegan originel ne retenant pas les chiffres en minuscules pour les accords à tierce mineure (non plus que le chiffrage Berklee), on conserve ici la graphie entièrement en majuscules.

1.4 Convention 4 : équivalences

- C, C6, CΔ sont indifféremment notés I
- Dm, Dm7 sont indifféremment notés ii
- Em, Em7 sont indifféremment notés iii
- F, F6, FΔ sont indifféremment notés IV
- G, G7 sont indifféremment notés V
- Am, Am7 sont indifféremment notés vi
- Bm(♭5), BØ sont indifféremment notés vii

Il convient ici d'ouvrir une discussion importante. On voit que cette présentation des choses manifeste un écart considérable par rapport à la théorie classique. Reprenons le cas des degrés I et IV. On considère que le degré « originel » est CΔ pour I et FΔ pour IV. Le fait de raisonner à partir d'accords de quatre sons et non de trois est déjà une transgression importante par rapport à l'orthodoxie tonale. Le fait d'admettre la note usuellement entendue comme sensible dans un accord de premier degré en est une seconde. Ces entorses une fois admises, on peut bien sûr sans dommage et *a fortiori* revenir à trois sons et poser une équivalence entre CΔ et C dans un cas, FΔ et F dans l'autre. Le problème se pose encore d'une autre manière avec l'ajout de la sixte. Comme celui de la sensible dans le degré I, il est considéré comme un acte d'ornementation, un embellissement de l'accord qui n'en change fondamentalement, ni sa nature, ni sa fonction. La sixte est « ajoutée », elle est considérée comme une note de couleur. Or, au regard de la théorie classique, il s'agit ni plus ni moins du renversement de quinte et sixte de l'accord placé une tierce plus bas : C6 est un Am7 renversé sur sa tierce et F6 un Dm7 disposé de la même façon, c'est-à-dire, dans les deux cas, des accords, des degrés, des fonctions différents ▶17. Où l'on constate dans le geste jazz, qui peut sous certains aspects paraître anodin (et je peux témoigner que les musiciens de jazz, dans leur immense majorité – ceux que je connais en tout cas –, le pensent et le ressentent ainsi), un déplacement épistémologique d'importance. L'idée apparaît – que l'on retrouvera lors de l'évocation des substitutions et que j'essaierai de discuter dans les conclusions de ce chapitre – que la conception de l'harmonie du jazz relèverait plutôt de la basse réelle que de la basse fondamentale ▶18. Une autre explication serait la non-prise en compte de la notion de dissonance (ce qui diffère d'une assimilation de la dissonance, même si celle-ci constitue une condition), dans sa conception classique en tout cas, qui permet de traiter indifféremment d'accords de trois ou quatre sons ▶19.

Je ne cacherai pas un embarras personnel vis-à-vis de cette distorsion entre la théorie classique et l'usage de la pratique jazz. De mon point de vue, les degrés I et IV, fondamentalement, doivent s'exprimer à trois sons en jazz aussi ▶20, la sixte et la septième éventuellement ajoutées ne fonctionnant que comme notes décoratives, de couleur ▶21. Pour les degrés ii, iii, vi et vii, le même raisonnement devrait jouer,

▶17 Rien n'empêche, certes, de les chiffrer ainsi et ensuite de procéder à une analyse qui établirait leur fonction de I et de IV dans la tonalité de Do majeur et non de vi et de ii. La réponse appropriée est sans doute que ce chiffrage (d'intervalles) est d'abord pensé pour une musique où ce cas (I = C6, IV = F6), de fait, n'apparaît pas.

▶18 *Cf.* p. 232-234.

▶19 Avec pour conséquence – ou phénomène associé – que la conduite des voix n'est pas la même. Dans une discussion avec Dmitri Tymoczko sur la liste smt-jz (Society of Music Theory - jazz), Nicole Biamonte exprime le point de vue suivant : « Concernant les différences entre les sixtes augmentées et les substitutions tritoniques [...], je suis d'accord avec vous sur le fait qu'elles représentent le même mécanisme de base. Ma position est que ces types d'accord, dans leur environnement originel respectivement classique et jazz, ont des comportements de conduite des voix caractéristiques, dans des contextes harmoniques caractéristiques légèrement différents, ce qui nous autorise à les distinguer en dehors de leur environnement originel (c'est-à-dire des sixtes augmentées en jazz et des substitutions tritoniques en classique). Ma perspective sur les raisons pour lesquelles les conduites de voix normatives sont différentes n'est pas tout à fait la même. Je pense que c'est parce que l'unité harmonique élémentaire dans la pratique commune de la musique de tradition savante est la triade, alors que l'unité élémentaire en jazz inclut au moins une extension, ce qui fait que le redoublement de l'octave est beaucoup plus rare. Cette sonorité élémentaire étendue est ce qui permet que, dans le jazz, des sons de certaines voix ne résolvent pas. » (liste smt-jz, mars 2009).

▶20 Ce qui ne signifie en aucun cas bien sûr qu'ils doivent être joués ainsi.

▶21 On notera d'ailleurs qu'une possibilité d'ornement également très utilisée consiste à ajouter une neuvième seule, sans sixte ni septième.

mais j'ai tendance ici à me plier à l'usage et à les considérer à quatre sons ▶22. C'est pourquoi, plus loin, au cours de l'exposé des règles de transformation des accords, on exprimera systématiquement les degrés I et IV à trois sons et tous les autres à quatre. On conçoit bien ce que cette position a d'incohérent. Elle est inconfortable en tout cas, mais je ne vois pas d'option qui dispenserait d'avoir à choisir entre plusieurs inconvénients.

1.5 Convention 5 : degrés chromatiques

Les accords placés sur des degrés non diatoniques se notent en ajoutant devant le chiffre romain l'altération concernée. Aucune qualité par défaut n'est affectée à ces accords.

Ex. : B♭7 = ♭VIIx ; C♯° = ♯i°

Enfin, se pose la question des renversements.

1.6 Convention 6 : renversements

Les renversements pourront être notés en indiquant sous une barre, en chiffre arabe, le degré de La note de basse par rapport à la fondamentale de l'accord.

Ex. : Em7/D = iii/7 ; C7/B♭ = Ix/7 ; C/F♯ = I/♯11

Un principe d'économie doit s'appliquer ici, conduisant à l'utilisation la plus rare possible de ces chiffrages de renversement. Dans le premier cas, par exemple, ce choix ne doit être retenu que si la septième à la basse constitue un fait tonal saillant et non une simple réalisation.

Dans l'autre sens, le renversement peut donner l'occasion d'une interprétation immédiate et meilleure de certains accords, par exemple deux accords construits autrement qu'en superposition de tierces, non encore été évoqués : l'accord mineur sixième et l'accord « sus4 ».

Un Dm6 pourra être noté ii, façon de lui appliquer la convention d'équivalence si l'on juge qu'il fonctionne de façon similaire à un Dm ou à un Dm7. En revanche, on préférera souvent le noter vii/3 parce qu'on jugera, en fonction du contexte, qu'il fonctionne réellement comme un degré vii.

L'accord G7 sus4 pourra être noté V simplement s'il s'agit réellement d'un retard et que le V « réel », G7, le suit. Mais il pourra parfois se justifier de le considérer comme un renversement du degré ii : ii/11.

À partir de ces conventions de départ, le système de chiffrage se construit sur une série de principes.

▶22 Le problème du V est différent : il est plus facile d'admettre que celui-ci doit être appréhendé dans sa forme à quatre sons.

1.7 Principe 1 : fondamentale

Le chiffrage doit donner l'indication de La place de sa fondamentale dans l'échelle considérée.

Ex. : Dm7 = ii.

Principe de base de tout chiffrage par degrés qui n'est pas différent ici.

1.8 Principe 2 : anomalie

L'ajout d'un symbole accolé à l'indication du degré doit être justifié par l'irruption d'une anomalie :

- *présence d'une ou de plusieurs notes étrangères* (ex. : D7 = IIx : une note étrangère ; DΔ = IIM : deux notes étrangères) ;
- *accord autre que l'accord d'origine ou ses équivalents* (ex. : G6 au lieu de G7 sur le degré V).

Ce principe est la formalisation des conventions 2 et 3.

1.9 Principe 3 : économie

Les chiffrages de base doivent être le plus possible recherchés. Les chiffrages plus complexes (les renversements par exemple) ne doivent être choisis qu'en cas de nécessité, c'est-à-dire s'ils constituent la seule façon de rendre compte d'un fait tonal saillant qu'il serait dommageable d'ignorer au stade du chiffrage harmonique.

C'est le principe fondamental qui doit permettre au chiffrage de garder son efficacité donc sa raison d'être. Le système doit donner d'emblée, de façon immédiatement lisible, des informations essentielles, mais en nombre restreint, pour ne pas se perdre dans un geste trop descriptif qui nivellerait l'importance relative des informations ainsi données. On évitera donc le plus possible de noter les renversements, les enrichissements, les altérations, tant que ces informations ne sont pas jugées décisives pour estimer les phénomènes tonals importants.

On terminera en indiquant que ce chiffrage en degrés n'est en principe pas utilisé prescriptivement. Cependant, les musiciens de jazz mettent en œuvre un processus mental analogue, sans le formuler, lorsqu'ils se livrent à l'exercice improvisé de la transposition d'un morceau donné.

Un chiffrage fonctionnel équivalant au chiffrage riemannien en musique écrite savante n'existe pas à ma connaissance en jazz (mais rien n'empêche *a priori* de

l'utiliser dans ses situations tonales). L'analyse fonctionnelle est pourtant partie intégrante de l'analyse du jazz : les musiciens la pratiquent *de facto* dans leur exercice de l'improvisation en contexte tonal. On peut même dire que le raisonnement fonctionnel est essentiel à l'aspect harmonique de l'improvisation en jazz qui exclut rarement en intégralité la dimension tonale. L'improvisation harmonique est un raisonnement fonctionnel en action.

Une fois discutées ces questions de chiffrage, on peut passer à ce qui constitue le cœur de l'analyse tonale : l'examen des progressions harmoniques. De la même façon que pour les questions de chiffrage, on examinera les différentes options en proposant un système inédit qui prendra ici la forme d'une grammaire des progressions utilisées dans le jazz.

2 Propositions pour une grammaire des progressions harmoniques dans le jazz

Dmitri Tymoczko, dans un article paru en 2003, propose de distinguer trois groupes de théories de la tonalité :

> « […] celui des théories des progressions fondamentales, qui soulignent la distance intervallique entre fondamentales successives ; celui des théories des degrés, selon lesquelles les triades de chacun des degrés de l'échelle tendent à se mouvoir de manière caractéristique ; et celui des théories des fonctions, qui regroupent les accords dans des catégories ("fonctionnelles") plus larges. » ▶23

Et d'ajouter pour expliciter les visées de cet article :

> « Plutôt que de considérer en détail les points de vue proposés par des figures historiques comme Rameau, Weber et Riemann, je me livrerai à ce que le positivisme logique appelait une "reconstruction rationnelle" : je construirai des théories simples et vérifiables librement basées sur les points de vue plus complexes de ces théoriciens. J'évaluerai ensuite ces théories au moyen de données issues de l'analyse statistique d'œuvres tonales. Le but de l'exercice est de déterminer si une des trois théories peut produire une "grammaire" simple d'une harmonie tonale élémentaire. La musique tonale est caractérisée par le fait que certaines progressions (comme I – IV – V – I) sont standard et communes, tandis que d'autres (comme I – V – IV – I) sont inhabituelles et rares. Une "grammaire", dans le sens où j'utilise le terme, est un ensemble simple de principes qui engendre toutes les progressions standard et seulement elles. Je décrirai ces progressions comme "syntaxiques" et les progressions rares et inusitées comme "non syntaxiques". Il ne faudrait pas supposer que cette distinction implique que les progressions non syntaxiques ne se produisent jamais en musique tonale : certains chefs-d'œuvre tonals contiennent des progressions non syntaxiques de la même manière que certains chefs-d'œuvre de la littérature contiennent des phrases non grammaticales. Mais nous bénéficions d'un bon sentiment intuitif de la différence entre progressions standard et progressions non standard. Ma question est donc de

▶23 Tymoczko 2003, p. 35.

savoir si une des trois théories considérées fournit un ensemble clair de principes qui systématisent précisément nos intuitions concernant la syntaxe tonale. » [24]

Le présent chapitre s'inscrit dans une démarche comparable et souhaite proposer une grammaire décrivant (et si possible expliquant) les progressions syntaxiques à l'œuvre dans la partie tonale de l'harmonie du jazz. Aucune prétention ici d'une théorie nouvelle de la tonalité. En effet, il s'agit bien du même système tonal, appliqué dans un contexte autre avec des façons d'opérer légèrement différentes (qu'on essaiera en conclusion de synthétiser, au moins pour partie). Il n'y a donc pas lieu de bâtir une théorie « nouvelle ». Le projet, comme celui de Dmitri Tymoczko, est « de proposer une grammaire efficace de l'harmonie élémentaire en majeur » [25]. Toutefois, cette grammaire relève plutôt d'une approche par degrés et n'est pas sans rapport avec l'idée de prolongation :

> « Les théoriciens schenkeriens suggèrent parfois que la grammaire musicale possède une complexité récursive du même ordre [qu'une langue naturelle]. L'idée est qu'une progression d'accords simple [...] peut être ornée par de nombreuses progressions subsidiaires formant des "prolongations" [...]. » [26]

Cependant elle s'éloigne de la lettre schenkérienne dans la mesure où elle ne s'intéresse pas à une quelconque ligne fondamentale et ne retient pas qu'un modèle d'arpégiation de la basse mais propose plutôt des modèles paradigmatiques (au nombre de trois) qui n'ont pas vocation à fournir l'armature de pièces entières, mais plutôt à se combiner.

Avant de proposer la description de cette grammaire, quelques points doivent être préalablement précisés [27].

2.1 Prolégomènes

2.1.1 Sur la nature des textes harmoniques de référence

Dans la tradition savante, quand on veut raisonner sur des exemples d'harmonie tonale, une certaine tradition veut qu'on le fasse sur les chorals de Bach, qui constituent une sorte d'archétype idéal et nombreux, ou sur des pièces postérieures, du XIXe siècle par exemple. Et l'on a que l'embarras du choix. On a déjà vu plus haut les problèmes que posaient pour le jazz la composition et la détermination d'un texte de référence. Ils se retrouvent évidemment ici. Il n'est pas d'équivalent des chorals de Bach pour l'harmonie jazz. Mais il existe toutefois un répertoire tonal de base, celui des standards, c'est-à-dire le répertoire du *Great American Songbook* et des pièces composées par les musiciens de jazz sur des modèles identiques ou proches. On rétorquera que les standards ne comportent pas que de l'harmonie tonale et que nombre d'entre eux sont des blues et utilisent le système harmonique correspondant. Il n'en reste pas moins que si l'on cherche les archétypes de l'harmonie tonale telle qu'elle est utilisée à

[24] *Ibid.*, p. 35-36.

[25] *Ibid.*, p. 59.

[26] *Ibid.*, p. 61.

[27] **Je me suis inspiré du cours d'harmonie de Franck Robin dans un résumé que m'en avait fait en son temps Antoine Zucarelli.**

grande échelle par les musiciens de jazz, c'est dans ce répertoire des standards qu'on les trouve. Ce n'est donc pas un moindre paradoxe de trouver les textes harmoniques (tonals) les plus archétypiques chez des musiciens (George Gershwin, Cole Porter, Richard Rodgers, Harold Arlen...) qui ne font pas partie du monde du jazz. On retrouve ici encore bien sûr la duplicité des textes et des moments (texte de référence au moment de l'avant et texte final au moment de la performance). L'objectif est bien de comprendre les seconds – qui, eux, sont sans conteste le fait des musiciens de jazz. Pour cela, il convient de partir des premiers.

2.1.2 Statut incertain des textes harmoniques

Même dans des éditions officielles de ces standards, on ne peut être entièrement certain d'y trouver l'harmonie originelle, à supposer qu'il en existe une. C'est précisément un des objets de la grammaire qu'on propose ici : relier un certain nombre d'enchaînements différents en surface à des modèles en nombre réduit, c'est-à-dire de les identifier comme variantes de ces modèles. Peu importe alors de savoir si, parmi ces variantes, l'une pourrait être élue comme enchaînement originel dont toutes les autres seraient des dérivées [28].

2.1.3 Enchaînements dans le mode majeur

Comme Dmitri Tymoczko encore, je me limiterai à des raisonnements dans le mode majeur. Non, là encore, que le mineur soit absent, mais les tonalités majeures permettent d'exposer les principes proposés dans leur totalité sans ajouter les complexités inévitables quand intervient le mode mineur. Les questions relatives à celui-ci seront toutefois abordées dans un paragraphe séparé [29]. Enfin, on examinera des progressions harmoniques sans les mélodies qu'elles sous-tendent toujours, ce qui peut, le cas échéant, être considéré comme problématique. On peut toutefois estimer que cette licence allège la présentation et n'est pas de nature à invalider les résultats.

2.1.4 Enchaînements d'accords à trois ou à quatre sons

Pour Dmitri Tymoczko « rares sont les situations où un accord de septième est requis pour rendre une progression syntaxique ; en général, les triades peuvent être utilisées librement là où les septièmes sont appropriées », ce qui justifie de « [négliger] la différence entre triades et accords de septième » [30]. Ici, comme pour le chiffrage, on se réfèrera le plus souvent à des progressions impliquant des accords de quatre sons, car c'est un usage du jazz, le plus répandu, même si les accords de trois sons sont loin d'être absents. L'argument précédent peut être renversé : rien n'empêche, quand c'est possible, de penser les progressions qui seront proposées en les limitant à des accords de trois sons.

[28] Un rhizome plutôt que des racines, pour reprendre une fameuse distinction.

[29] *Cf.* p. 223-225.

[30] Tymoczko 2003, p. 36.

2.1.5 Enchaîne

De même que
tismes le sont éga
à une grammaire
la tradition savan

Il va de soi qu
simple possible d
grammaire. La vis
constituée et déve
elle-même comme
plus complexes e
L'ambition est plu
d'accord de l'harm

Dans tout l'exp
tableaux les résult

2.2 Enchaîner

Quel type de ra
de l'accord dans l'I
en nombre fixe et
séparant les répéti
Il s'agit d'un raison
ductibles les uns a
occurrences obser
tionnelles qu'on ch
il s'agira de règles

Il semble que c
tique : les musicien
de l'improvisation
« vocabulaire » des
un stock mémorise
de transformation
à la réalisation sou

« Fred Hersch
moniques dif
gros du réper

La virtuosité ha
et de règles de trans

2.1.5 Enchaînements incluant des chromatismes

De même que les accords à quatre sons ont été intégrés, de possibles chromatismes le sont également. L'évitement de ces deux principes aurait à mon sens mené à une grammaire trop proche de celles construites pour l'usage de la tonalité dans la tradition savante, et lui aurait donc enlevé son intérêt, si elle doit en avoir un.

Il va de soi que ces partis sont pris dans le but d'une exposition la plus claire et simple possible de principes très généraux devant aboutir à l'élaboration d'une grammaire. La visée n'est donc ni historique (expliquer comment l'harmonie s'est constituée et développée) ni même directement pratique, proposant la grammaire elle-même comme un modèle d'analyse en soi, laquelle se confronte à des situations plus complexes et doit prendre en compte nombre de facteurs supplémentaires. L'ambition est plutôt de proposer un socle théorique pour l'analyse des progressions d'accord de l'harmonie tonale dans le jazz.

Dans tout l'exposé qui suit, on pourra se reposer à l'annexe 2 qui synthétise par tableaux les résultats obtenus.

2.2 Enchaînements et modèles

Quel type de raisonnement a-t-il été utilisé jusqu'ici pour traiter de la question de l'accord dans l'harmonie du jazz ? On a cherché à identifier des qualités d'accord, en nombre fixe et le plus réduit possible, pour disposer d'une grille d'évaluation séparant les répétitions d'accords avec variantes des accords de qualités différentes. Il s'agit d'un raisonnement génératif dans lequel on tente de définir des modèles irréductibles les uns aux autres, à partir desquels on peut remonter à la multitude des *occurrences observables. Cette remontée s'opère au moyen de règles transformationnelles qu'on cherchera également à définir. Pour la transformation de l'accord,* il s'agira de règles de renversement, d'extension, d'enrichissement, d'altération.

Il semble que ce raisonnement soit justifié au moins par un point de vue poïétique : les musiciens de jazz pensent de la sorte [31] pour ce qui, dans le processus de l'improvisation, relève du traitement de l'harmonie. Ce qu'on appelle parfois le « vocabulaire » des musiciens de jazz, pour ce qui concerne l'harmonie, consiste en un stock mémorisé d'accords et d'enchaînements servant de modèles, et de règles de transformation assimilées qui leur permettent, en fonction du contexte, d'aboutir à la réalisation souhaitée.

> « Fred Hersch conclut finalement qu'"il n'y a pas plus d'une dizaine de patterns harmoniques différents" dont les combinaisons et variations forment la base pour le plus gros du répertoire des standards de jazz. » [32]

La virtuosité harmonique consiste alors, non pas à disposer du stock de modèles et de règles de transformation le plus large, puisqu'il est en principe limité et semblable

[31] Même s'il s'agit d'une pensée à un niveau plus profond que celui de la formulation consciente.

[32] Berliner 1994, p. 80-81.

grande échelle par les musiciens de jazz, c'est dans ce répertoire des standards qu'on les trouve. Ce n'est donc pas un moindre paradoxe de trouver les textes harmoniques (tonals) les plus archétypiques chez des musiciens (George Gershwin, Cole Porter, Richard Rodgers, Harold Arlen…) qui ne font pas partie du monde du jazz. On retrouve ici encore bien sûr la duplicité des textes et des moments (texte de référence au moment de l'avant et texte final au moment de la performance). L'objectif est bien de comprendre les seconds – qui, eux, sont sans conteste le fait des musiciens de jazz. Pour cela, il convient de partir des premiers.

2.1.2 Statut incertain des textes harmoniques

Même dans des éditions officielles de ces standards, on ne peut être entièrement certain d'y trouver l'harmonie originelle, à supposer qu'il en existe une. C'est précisément un des objets de la grammaire qu'on propose ici : relier un certain nombre d'enchaînements différents en surface à des modèles en nombre réduit, c'est-à-dire de les identifier comme variantes de ces modèles. Peu importe alors de savoir si, parmi ces variantes, l'une pourrait être élue comme enchaînement originel dont toutes les autres seraient des dérivées [28].

2.1.3 Enchaînements dans le mode majeur

Comme Dmitri Tymoczko encore, je me limiterai à des raisonnements dans le mode majeur. Non, là encore, que le mineur soit absent, mais les tonalités majeures permettent d'exposer les principes proposés dans leur totalité sans ajouter les complexités inévitables quand intervient le mode mineur. Les questions relatives à celui-ci seront toutefois abordées dans un paragraphe séparé [29]. Enfin, on examinera des progressions harmoniques sans les mélodies qu'elles sous-tendent toujours, ce qui peut, le cas échéant, être considéré comme problématique. On peut toutefois estimer que cette licence allège la présentation et n'est pas de nature à invalider les résultats.

2.1.4 Enchaînements d'accords à trois ou à quatre sons

Pour Dmitri Tymoczko « rares sont les situations où un accord de septième est requis pour rendre une progression syntaxique ; en général, les triades peuvent être utilisées librement là où les septièmes sont appropriées », ce qui justifie de « [négliger] la différence entre triades et accords de septième » [30]. Ici, comme pour le chiffrage, on se référera le plus souvent à des progressions impliquant des accords de quatre sons, car c'est un usage du jazz, le plus répandu, même si les accords de trois sons sont loin d'être absents. L'argument précédent peut être renversé : rien n'empêche, quand c'est possible, de penser les progressions qui seront proposées en les limitant à des accords de trois sons.

[28] **Un rhizome plutôt que des racines, pour reprendre une fameuse distinction.**

[29] ***Cf.*** **p. 223-225.**

[30] **Tymoczko 2003, p. 36.**

2.1.5 Enchaînements incluant des chromatismes

De même que les accords à quatre sons ont été intégrés, de possibles chromatismes le sont également. L'évitement de ces deux principes aurait à mon sens mené à une grammaire trop proche de celles construites pour l'usage de la tonalité dans la tradition savante, et lui aurait donc enlevé son intérêt, si elle doit en avoir un.

Il va de soi que ces partis sont pris dans le but d'une exposition la plus claire et simple possible de principes très généraux devant aboutir à l'élaboration d'une grammaire. La visée n'est donc ni historique (expliquer comment l'harmonie s'est constituée et développée) ni même directement pratique, proposant la grammaire elle-même comme un modèle d'analyse en soi, laquelle se confronte à des situations plus complexes et doit prendre en compte nombre de facteurs supplémentaires. L'ambition est plutôt de proposer un socle théorique pour l'analyse des progressions d'accord de l'harmonie tonale dans le jazz.

Dans tout l'exposé qui suit, on pourra se reposer à l'annexe 2 qui synthétise par tableaux les résultats obtenus.

2.2 Enchaînements et modèles

Quel type de raisonnement a-t-il été utilisé jusqu'ici pour traiter de la question de l'accord dans l'harmonie du jazz ? On a cherché à identifier des qualités d'accord, en nombre fixe et le plus réduit possible, pour disposer d'une grille d'évaluation séparant les répétitions d'accords avec variantes des accords de qualités différentes. Il s'agit d'un raisonnement génératif dans lequel on tente de définir des modèles irréductibles les uns aux autres, à partir desquels on peut remonter à la multitude des occurrences observables. Cette remontée s'opère au moyen de règles transformationnelles qu'on cherchera également à définir. Pour la transformation de l'accord, il s'agira de règles de renversement, d'extension, d'enrichissement, d'altération.

Il semble que ce raisonnement soit justifié au moins par un point de vue poïétique : les musiciens de jazz pensent de la sorte [31] pour ce qui, dans le processus de l'improvisation, relève du traitement de l'harmonie. Ce qu'on appelle parfois le « vocabulaire » des musiciens de jazz, pour ce qui concerne l'harmonie, consiste en un stock mémorisé d'accords et d'enchaînements servant de modèles, et de règles de transformation assimilées qui leur permettent, en fonction du contexte, d'aboutir à la réalisation souhaitée.

> « Fred Hersch conclut finalement qu'"il n'y a pas plus d'une dizaine de patterns harmoniques différents" dont les combinaisons et variations forment la base pour le plus gros du répertoire des standards de jazz. » [32]

La virtuosité harmonique consiste alors, non pas à disposer du stock de modèles et de règles de transformation le plus large, puisqu'il est en principe limité et semblable

[31] **Même s'il s'agit d'une pensée à un niveau plus profond que celui de la formulation consciente.**

[32] **Berliner 1994, p. 80-81.**

pour tout le monde, mais en une capacité à faire le plus rapidement et le plus musicalement appel aux règles de transformation, à les combiner et à les adapter instantanément au contexte.

On adaptera ce même type de raisonnement génératif au niveau structurel harmonique tonal supérieur, celui des enchaînements d'accords. On réservera le terme de *modèle* à certains enchaînements d'accords jugés fondamentaux. Ce terme ainsi entendu est donc l'équivalent à ce niveau supérieur de la qualité pour l'unité inférieure que représente l'accord. L'analyse harmonique consiste donc à identifier, dans un texte harmonique donné, des suites d'accords se rapportant à des enchaînements d'accords de base, qu'on appelle des modèles.

Le premier problème, comme pour les qualités d'accord, est de définir ces modèles et d'en établir le nombre. La réponse pourrait (dans une optique schenkerienne par exemple) être simple : il n'y a dans la musique tonale qu'un modèle : I – V – I. Et probablement pourrait-on ramener toute suite d'accords à une variante de cet enchaînement, à supposer qu'on saisisse les longueurs d'unités adéquates et qu'on définisse des règles de transformation suffisamment nombreuses pour rendre compte de toutes les situations.

La discussion sur le nombre de modèles à retenir est à la fois ontologique et empirique. Sur les deux plans se pose la question, à mes yeux importante, de l'enchaînement plagal I – IV – I. S'agit-il d'une variante de la cadence parfaite ? D'un enchaînement décoratif relevant de la coda, qui ne peut être mis sur le même plan que la cadence parfaite (ce que semblerait supposer l'hypothèse schenkerienne) ? Le déplacement de la discussion dans le contexte du jazz en change-t-elle les données ? Il me semble que oui. Historiquement, la cadence plagale tient un rôle essentiel dans la musique (essentiellement tonale) des églises noires, le *spiritual*, le gospel. La cadence plagale est dite « *amen* », les chants religieux se terminant sur les deux syllabes chantées, la première sur le degré IV et la deuxième sur le I ▶33. On pourrait également évoquer l'exemple du blues et du caractère structurant du degré IV. Que l'on tranche ou non cette question (mais comment le faire ?), il semble, dans le doute, plus pertinent de retenir la cadence plagale comme modèle, *au côté* de la cadence parfaite, c'est-à-dire sans établir de rapport hiérarchique entre les deux. L'argument empirique concerne la réalité de l'analyse concrète. Le risque existe que la nécessité de ramener systématiquement toute suite d'accords à un dérivé de la cadence parfaite devienne un pur exercice de virtuosité rhétorique. À vouloir systématiser une démarche, on court le risque d'aplatir le matériau en cherchant à le formaliser d'une façon unique. Il est peut-être plus fécond de retenir plusieurs modèles pour mettre en valeur une richesse de matériau. On verra par exemple que l'enchaînement C – Fm7 – B♭7 – C peut être dérivé aussi bien de la cadence parfaite que de la cadence plagale avec les mêmes outils transformationnels. Peut-être est-il préférable de rendre compte de cette ambivalence plutôt que de chercher une essence unique qui s'incarnerait dans l'une ou l'autre. Et, du point de vue esthésique, il n'est pas exclu que cette ambivalence s'entende, auquel cas l'analyse gagne à mettre à jour cette ambivalence.

▶33 Dans la situation harmonique du blues, les degrés ne renvoient pas aux mêmes accords (*cf.* chapitre VII, p. 241-242), mais cela n'altère pas la démonstration.

Je pense enfin qu'il faut encore ajouter un modèle à ceux produits par les cadences plagale et parfaite : l'enchaînement issu de la progression par secondes, du type I – ii – iii. Ce n'est certes pas une terminaison, ni une cadence, mais l'argument pour sa prise en compte est cette fois encore empirique. Cet enchaînement se rencontre très fréquemment et il est à mon sens réducteur de lui appliquer des transformations le rapportant à une cadence parfaite ou plagale (alors même que ce serait possible). D'autre part, ce modèle est « ouvert » : il ne se termine pas par le degré I. Il peut revêtir la forme I – ii – iii – I, mais le plus souvent il s'enchaîne à l'un des deux autres modèles (I – ii – iii – vi – ii – V – I ou I – ii – iii – IV – I).

On arrive ainsi à la solution consistant à retenir trois modèles, en n'omettant pas de rappeler cette différence importante : les deux premiers sont liés à des cadences, non le troisième, retenu à titre empirique. Ils revêtent donc un caractère plus fort, entraînant des statuts différents :

	Modèle
I – V – I	**de cycle des quintes**
I – IV – I	**plagal**
I – ii – iii	**par progression de secondes**

Encore une fois, je suis conscient du caractère normatif et de la part d'arbitraire de ces options. L'objet de cette réflexion est de poser des questions (qui le sont rarement dans la littérature sur le jazz) – non nécessairement de les trancher – et de proposer des solutions. Si l'on procède *in fine* à des choix en proposant six types d'accords et trois modèles, c'est pour toutes les raisons théoriques discutées et pour une raison pratique : on souhaite proposer un modèle de raisonnement harmonique pour l'analyse qui puisse s'appliquer de façon pertinente et efficace à des analyses pratiques. Les options retenues sont donc évidemment discutables, mais elles permettront de procéder à des analyses d'œuvres qui auront au moins ce mérite de se fonder sur des présupposés explicités, donc identifiables et discutables.

On rappellera enfin, comme pour l'exposé du système de chiffrage, que tous les exemples sont donnés en Do majeur.

2.3 Transformations des modèles

Une fois défini un corpus de modèles, il faut énoncer des règles, en plus petit nombre possible, permettant de décrire les processus de transformation de ces modèles, pour être en mesure d'y rapporter le plus grand nombre possible d'occurrences des enchaînements d'accords. Pour Rudolph Reti,

> « le schéma I – x – V – I symbolise, bien que ce soit évidemment d'une manière très sommaire, le cheminement harmonique de n'importe quelle composition de la période classique. Ce x, se manifestant normalement selon une progression d'accords, une série complète, constitue la musique donnée à l'intérieur du schéma qui, à travers la formule V – I, devient une unité, un groupe ou même toute une pièce. » [34]

[34] Rudolph Reti *in* Nattiez, Jean-Jacques 1987, p. 347.

Le x devenant « toute une pièce » rappelle l'idée schenkerienne. La démarche ici proposée démarre à l'autre bout de la chaîne paradigmatique, celui de l'accord puis de l'enchaînement d'accords. Dans une optique générative, on cherche donc à décrire les règles transformationnelles qui permettent de dériver une multitude d'enchaînements d'accords des trois modèles définis plus haut. Ces règles – agissant sur les accords cette fois considérés au sein d'un enchaînement – sont de trois sortes :

Règles	
Transformation	Permettent de transformer les accords faisant partie du modèle original.
Ajout	Permettent d'ajouter des accords à ceux du modèle.
Substitution	Permettent de remplacer un accord du modèle par un autre.

Ces règles, bien entendu, pourront se combiner, y compris d'une catégorie à l'autre.

2.3.1 Transformation des accords

Ce premier ensemble de règles est lié à la nature malléable de l'accord dans l'harmonie du jazz, que nous avons évoquée plus haut. L'accord était alors considéré hors contexte. Saisi désormais au sein d'une progression, sa malléabilité subsiste. Mais à cette nature de l'accord hors contexte vont maintenant s'ajouter des considérations liées à sa place et à sa fonction dans l'enchaînement considéré. Ainsi, l'accord pris dans un enchaînement peut-il subir quatre types de transformation : renversement, extension, enrichissement et altération.

• Renversement

L'accord peut être renversé. On a pourtant énoncé que le renversement relevait de la réalisation qui n'est pas prise en compte dans la comptabilité des accords. Il est toutefois des situations où un renversement peut devenir significatif du point de vue de la transformation du modèle. C'est par exemple le cas de l'accord parfait majeur renversé sur sa tierce qui peut être une étape nécessaire vers une transformation du degré I en degré iii.

• Extension

On a vu qu'on partait d'accords de trois sons pour les degrés I et IV, de quatre pour les autres. Pour les deux premiers accords, on peut passer à quatre sons en lui adjoignant un autre son de l'infrastructure, sixte ou septième. L'éventail des solutions se présente alors comme suit :

– C → C6 ou C7 ou CΔ ;

– F → F6 ou F7 ou FΔ.

Des notes étrangères apparaissent dans C7, F7 et GΔ. Pour rester cohérent avec le tableau des équivalences (page 191), il sera logique de considérer C6 et CΔ comme des extensions de C ; F6 et FΔ comme des extensions de F, au sens où l'accord est bien étendu à quatre sons mais stable dans sa qualité. Il n'en va pas de même évidemment avec C7 et F7 où apparaissent des notes étrangères. L'ajout du quatrième son ne consiste pas seulement à étendre l'accord, mais lui fait changer de qualité. On change aussi dans ce cas de catégorie : on parlera alors de substitution harmonique.

• Enrichissement

L'accord de trois ou quatre sons peut se voir ajouter une ou plusieurs notes de la superstructure, neuvième majeure, onzième juste ou treizième majeure. Le même problème se pose que pour les extensions. Selon les degrés, certaines notes d'enrichissement appartiennent à la gamme, d'autres non. La question ne se pose pas pour les degrés I, ii et V. Pour les quatre autres, une note d'enrichissement au moins n'appartient pas à la gamme. Dans le degré iii (Em7) par exemple, la onzième La est dans la gamme, les neuvième et treizième majeures Fa♯ et Do♯ ne le sont pas. Il serait toutefois erroné d'assimiler ces deux notes ajoutées à des altérations puisque ce ne sont pas des altérations de l'accord en soi. On sera obligé de créer une distinction en séparant les cas où telle note ajoutée est bien un enrichissement de l'accord mais introduit une note étrangère à la tonalité (la neuvième majeure Fa♯ du degré iii par exemple).

• Altération

L'accord peut se voir altérer une ou plusieurs notes, de la superstructure, ou de l'infrastructure si la qualité de l'accord n'est pas modifiée. Le problème précédent se pose ici en sens inverse : certaines altérations de l'accord sont diatoniques (la onzième augmentée du degré IV, FΔ, par exemple, est un Si naturel). Le même raisonnement adopté pour les enrichissements s'appliquera ici : on notera donc que certaines altérations sont diatoniques du point de vue de la tonalité en cours et d'autres chromatiques.

On voit donc qu'il n'est pas si aisé d'établir une nomenclature des transformations d'accord, les critères (celui de l'introduction de notes étrangères par exemple) ne permettant pas toujours de trancher les situations de façon univoque. Toutefois, les contours quelque peu flous de chacun des éléments de cette nomenclature sont peut-être un moindre inconvénient par rapport à la possibilité d'un ensemble opératoire permettant, dans une première approche, de distinguer les situations, avant, au cas par cas, d'analyser plus finement des occurences concrètes.

2.3.2 Ajout d'accords

Après avoir évoqué la possibilité de transformer les accords présents dans les modèles élémentaires, on examine désormais la possibilité d'ajouter des accords à ces mêmes modèles. Le principe d'ajout pourrait s'énoncer comme suit : les modèles sont des schémas qu'on peut « emplir » en ajoutant des accords en leur sein, pour produire des formules harmoniques élargies. Les règles d'ajout peuvent revêtir un caractère *anticipatif* (ajout d'un accord avant un accord du modèle), *prolongatif* (accord ajouté après) ou *intercalaire* (accord ajouté « au milieu » d'un accord, lequel se trouve éclaté en deux occurrences).

Il faudra en outre être attentif à ne pas opérer de confusion entre les modèles d'une part et les règles d'ajout d'autre part. Parmi ces dernières l'ajout par cycle des quintes est distinct du modèle « cycle des quintes » et peut s'appliquer à ce dernier *ou à un autre*. Même chose pour la règle d'ajout plagal et le modèle plagal.

• Ajout par cycle des quintes

La principale règle d'ajout est générée par une extension du principe d'enchaînement de la cadence parfaite aux autres degrés du cycle des quintes :

- ii peut s'ajouter avant V ;
- vi peut s'ajouter avant ii ;
- iii peut s'ajouter avant vi ;
- vii peut s'ajouter avant iii.

Le problème se pose de savoir si l'on peut ajouter le IV devant le vii puisque l'intervalle entre les deux fondamentales n'est plus de quinte mais de quinte diminuée. L'usage de la « règle souple » [35] l'autorise en tout cas (ce qui correspond aussi à la pratique des musiciens).

On nommera cette règle, *ajout par cycle des quintes*. Il s'agit d'une règle dont l'application est *a priori* anticipative (V – I devient ii – V – I, puis vi – ii – V – I, etc.), mais peut être aussi prolongative (V – I devenant V – I – IV).

Parmi les enchaînements produits, les plus usités sont les formules :

- I – ii – V – I ;
- I – vi – ii – V (dans le jargon français l'*anatole* [36]).

On peut appliquer cette règle à d'autres modèles que le cycle des quintes. Dans le modèle de progression de secondes I – ii – iii, on peut ajouter le vi devant le ii, et le vii devant le iii pour produire le cliché harmonique I – vi – ii – vii – iii.

Pour le modèle plagal, le problème est plus complexe. Il est inutile d'ajouter un accord par la règle de cycle des quintes avant le IV, pour la simple raison que cet

[35] *Cf.* chapitre V, p. 155.

[36] Ce terme d'« anatole » (à l'origine obscure) revêt dans la pratique du jargon deux sens distincts. Dans le premier, il s'agit de cet enchaînement vi – ii – V – I. Un deuxième sens désigne la grille harmonique entière de la composition de George Gershwin *I Got Rhythm* fondée sur cette formule harmonique. L'argot technique américain utilise pour ce deuxième sens l'expression « *Rhythm Changes* » (le terme *rhythm* faisant référence au titre tronqué de la composition et non à une quelconque notion de rythme).

accord, le I, y est déjà. On pourrait théoriquement le faire de façon prolongative en plaçant le vii après ce IV, mais cela se pratique peu ou pas. Cela reviendrait en outre, si l'on considère le vii comme un V sans fondamentale à transformer le modèle plagal en cycle des quintes (même chose si l'on applique la règle de façon anticipative au dernier I du modèle).

En revanche, il existe un ajout par cycle des quintes très courant dans la pratique : celui du V/IV, consistant à ajouter la dominante du degré IV, soit Ix (C - C7 - F - C). Mais cela entraîne un passage au chromatisme supposant l'énonciation d'une règle de substitution dite harmonique (autorisant toutes les dominantes secondaires V/ii, V/vi, etc.) qui sera énoncée plus loin.

L'*a priori* d'anticipativité est une conséquence de la construction cadentielle attachée au modèle concerné (le cycle des quintes), fondée sur la cadence parfaite, construite autour d'un accord terminal. C'est par rapport à celui-ci que les autres accords se placent et définissent leur fonction. Cette configuration produit une consigne pratique d'analyse harmonique : il faut le plus souvent regarder la fin d'une suite d'accords pour essayer de comprendre « à l'envers » leur enchaînement. Il n'empêche que la logique peut être renversée : on peut ajouter un V *après* un ii, un ii après un vi, etc. Cependant, la logique anticipative n'a pas à se combiner nécessairement avec une logique prolongative : dans la formule I - vi - ii - V - I, le vi s'explique par ajout devant ii (lequel est ajouté devant V), mais il n'y a pas à expliquer l'enchaînement I - vi, ni *a fortiori* à créer une nouvelle règle transformationnelle pour l'expliquer. On est là dans une logique de degré paradigmatique supérieur : on considère qu'une séquence harmonique précédente s'est terminée avec le I initial (ou qu'il constitue une unité à lui tout seul), et qu'une nouvelle, distincte, débute avec le vi pour s'achever avec le I final [37].

La combinaison de l'action anticipative et prolongative de cette règle a produit un cliché harmonique, tel qu'on peut le voir dans les premières mesures des « Feuilles mortes » (Prévert-Kosma) : si l'on considère que l'harmonie de base des deux premières phrases de la mélodie est V - I, celle-ci est très souvent remplacée par ii - V - I - IV. Le ii a donc été ajouté avant le V (régressivité) et le IV après le I (prolongativité).

• Ajout plagal

La règle transformationnelle qu'on vient de voir procède donc d'une généralisation de l'articulation V - I de la cadence parfaite. Il n'y a pas d'équivalent pour la cadence plagale : on n'« emplit » pas en principe la cadence plagale de la même manière que la cadence parfaite. On peut en revanche ajouter la cadence elle-même en insérant un IV « à l'intérieur » d'un I en dédoublant celui-ci (pratique plus rare avec un V inséré entre deux I). Si le I s'étend sur deux mesures, on peut insérer le IV sur la deuxième partie de la première mesure pour revenir sur le I au début de la deuxième comme c'est le cas dans cet exemple issu d'un accompagnement de Red Garland, cité par Paul F. Berliner [38].

[37] *Cf.* aussi p. 228-229.

[38] Berliner 1994, p. 537. « Bye Bye Blackbird » (Henderson/Dixon), version Miles Davis, Columbia, 5 juin 1956.



▲2 « Bye Bye Blackbird » (Red Garland), transcription Paul F. Berliner

On observe ici que le IV est de plus transformé en accord de septième (substitution harmonique) ▶39. Avec ou sans cette transformation supplémentaire, l'enchaînement observé dans cet exemple peut se produire en fin de pièce. L'ajout d'un IV après le I final, suivi d'une répétition ultime du I agit alors comme une coda.

On appellera cette forme *ajout plagal.*

• Ajout par progression de secondes

L'enchaînement par progression de secondes est largement décrit par Richard Franko Goldman, dans son *Harmony in Western Music* de 1965 ▶40. Jean-Jacques Nattiez synthétise l'approche de Goldman sous la forme d'une règle s'énonçant de façon anticipative ▶41 :

– avant vi on peut ajouter V ;

– avant iii on peut ajouter ii ;

– avant V on peut ajouter IV ;

– avant IV on peut ajouter iii ;

– avant vii on peut ajouter vi.

Tous les degrés à l'exception du I et du ii sont donc concernés. Il me semble qu'il faut conserver cette règle pour le jazz mais l'énoncer différemment, en la rendant prolongative autant qu'anticipative et en excluant certains degrés. Si le iii peut être ajouté avant le IV, c'est, à mon sens, par l'application d'une règle de substitution (étudiée dans la partie suivante, en l'occurrence la substitution diatonique) appliquée au modèle plagal, permettant de substituer un iii au premier I. Un raisonnement proche vaut également pour l'autre couple de degrés séparés par un demi-ton seulement, le vii devant le I : la même règle de substitution diatonique substitue le vii au V de la cadence parfaite.

Rien n'empêche d'en retenir également le caractère prolongatif. Les cas retenus de la règle que l'on nommera *ajout par progression de secondes* peuvent ainsi s'énumérer de la façon suivante :

– après I on peut ajouter ii ; avant ii on peut ajouter I ;

– après ii on peut ajouter iii ; avant iii on peut ajouter ii ;

▶39 **Quand, comme c'est le cas ici, le IV est de plus transformé en accord de septième (substitution harmonique), on a affaire à une allusion à la forme et à l'harmonie du blues. Cet exemple vient renforce encore l'idée de la liaison intime de la cadence plagale avec le blues, justifiant le fait de la retenir comme un modèle au même titre que la cadence plagale.**

▶40 **Goldman 1965, p. 92-100.**

▶41 **Nattiez 1987, p. 350.**

- après IV on peut ajouter V ; avant V on peut ajouter IV ;
- après vi on peut ajouter vii ; avant vii on peut ajouter vi.

Nous pouvons maintenant résumer. Trois règles transformationnelles d'ajout ont été énoncées :

- l'*ajout par cycle des quintes* peut s'appliquer au modèle de cycle des quintes et au modèle par progression de secondes ;
- l'*ajout plagal* s'applique à tout degré I d'une durée prolongée ;
- l'*ajout par progression de secondes* s'applique à tout degré I d'une durée prolongée.

Ces règles restent strictement dans le cadre diatonique : les enchaînements obtenus ne font apparaître aucune note étrangère à la tonalité de référence. On sera amené à ajouter des règles produisant des résultats chromatiques. Mais cela suppose d'aborder les substitutions d'accords qui rendent possibles ces règles additionnelles.

2.3.3 Substitutions d'accords

Le principe de la substitution peut se formuler ainsi : *une formule harmonique peut se voir substituer un ou plusieurs de ses accords (y compris le degré I), voire la totalité*. Les substitutions s'opèrent sur la base des notes communes.

Il existe des gradations dans les substitutions, mesurant les différences plus ou moins grandes entre l'accord substitué et son substitut. On prendra pour critères d'établissement de ces degrés de gradation le nombre de notes communes entre les deux *infrastructures*, et le nombre de notes altérées de l'accord substitué présentes dans le substitut. De CΔ à Em7 par exemple, il y a trois notes communes (Mi - Sol - Si) et pas de notes altérées. Si on substitue EØ à CΔ, on trouve deux notes communes (Mi - Sol) et une note altérée (Si♭). Le terme « note altérée » n'est pas sans ambiguïté, puisqu'il peut s'appliquer, comme dans notre exemple à n'importe quel degré, alors qu'on réserve généralement le terme aux degrés 5, 9, 11 et 13. Il faut donc entendre ici « altéré » dans ce sens plus général. Il paraît toutefois plus adapté que « note étrangère » qu'il est préférable de réserver à la tonalité en cours (si nous sommes en Do majeur, le Si♭ de EØ est alors une note étrangère).

Ces substitutions s'opèrent selon des principes en nombre limité, se rapportant implicitement à trois états de l'accord. On distinguera donc trois règles transformationnelles, classées par ordre croissant de proximité du substitut au substitué :

- substitution diatonique : pas de notes altérées ;
- substitution harmonique : une ou plusieurs notes de l'infrastructure altérée(s) ;
- substitution tritonique : une ou plusieurs notes de l'infrastructure et/ou de la superstructure altérée(s).

• Substitution diatonique

Elle consiste, dans un premier temps, à remplacer un accord par celui placé deux degrés harmoniques au-dessus, en prenant acte du fait que ces accords, deux par deux, ont trois notes en commun :

- iii se substitue à I ▶42 ;
- V se substitue à iii ;
- vii se substitue à V ;
- ii se substitue à vii ;
- IV se substitue à ii ;
- vi se substitue à IV ;
- I se substitue à vi.

Tous ces couples substituts – substitués ont trois notes communes et aucune note altérée. On peut aussi voir le substitut comme le substitué enrichi de sa neuvième et délesté de sa fondamentale (Em7 = CΔ9 dans Do). Ce substitut est parfois appelé *succédané*.

On peut faire fonctionner cette règle « dans l'autre sens ». En effet, le raisonnement a consisté à estimer que le substitut est une fraction du substitué enrichi (ou altéré) : Em7 est un CΔ sans Do avec son extension Ré, G7 est un Em7 sans Mi avec son extension Fa, etc. Peut-on maintenant ajouter une note à la tierce *sous la fondamentale* ? À l'accord de CΔ, on ajoute cette fois une tierce sous la fondamentale, un La, qui produit un accord de Am9 auquel on ôte (ou pas) la neuvième. Le vi se substitue ainsi au I, (ce qui, dans le cas d'une cadence parfaite V – I lui substitue une cadence rompue V – vi). Si l'on généralise le principe :

- vi se substitue à I ;
- IV se substitue à vi ;
- ii se substitue à IV ;
- vii se substitue à ii ;
- V se substitue à vii ;
- iii se substitue à V ;
- I se substitue à iii.

Ce sens de fonctionnement, s'il est moins fréquent, doit être placé sur le même plan que le premier.

Cette « substitution diatonique », comme j'ai pris le parti de l'appeler ici, est bien sûr « la » substitution dont parlent les théoriciens depuis Jean-Philippe Rameau et sa théorie du *double emploi*.

▶42 **Ce qui permet d'obtenir la « césure » (ou « quart de cadence ») V – iii. *Cf.* Falk 1969, p. 29.**

> « [Jean-Philippe Rameau] expliquait l'enchaînement canonique I – IV – V – I par le "double emploi" consistant en substance à considérer que le deuxième accord est bien un IV par rapport au I qui précède, mais un II (sans fondamentale) par rapport au V qui suit. » [43]

Nicolas Meeùs explique par ailleurs comment Hugo Riemann a formalisé cette idée de substitution.

> « Ainsi, l'accord du IIe degré peut être considéré comme un accord dissonant de quinte et sixte du IVe degré (Fa - La - Do - Ré en Do majeur) que la suppression de la quinte a rendu consonant. Il faut souligner que, dans l'esprit de Riemann, cette position de quinte et sixte ne constituait pas un renversement : c'est une conception très proche de celle de Rameau, qui voyait dans l'accord de quinte et sixte la dissonance caractéristique de la sous-dominante. L'accord du VIe degré pourrait être considéré de même manière dans certains contextes comme un accord de quinte et sixte du Ier degré (la quinte étant sous-entendue) ; dans d'autres contextes, il pourrait être vu comme un accord de septième du IVe degré, rendu consonant par l'élision de la fondamentale. Ce sont là, décrits sommairement, les deux mécanismes par lesquels les accords construits sur les degrés II, III, VI et VII peuvent se substituer aux accords des Ier, IVe et V^e degrés. » [44]

Où l'on retrouve la discussion ébauchée plus haut [45] sur la façon d'appréhender les accords de quatre sons. Quoi qu'il en soit, cette substitution qu'on appelle ici diatonique, est évoquée depuis les temps les plus reculés de la théorie tonale et prise en compte d'une façon ou d'une autre par tous les commentateurs, ce qui doit nous la faire considérer comme un des pivots du système dans son ensemble.

• Substitution harmonique

Elle consiste à changer la qualité de l'accord c'est-à-dire à altérer une ou plusieurs notes de l'infrastructure. L'emploi le plus courant de cette règle aboutit à la création de *dominantes secondaires* : dans le cycle des quintes exprimé par degrés fonctionnels (I – IV – vii – iii – vi – ii – V – I), il consiste à transformer n'importe lequel des accords précédant le V – à l'exception du IV, soit le vii, le iii, le vi et le ii, c'est-à-dire tous les accords à tierce mineure – en accord de septième. Le ii est transformé en IIx (V de V), le vi en VIx (V de ii), le iii en IIIx (V de vi) et le vii en VIIx (V de iii). Cette façon de penser ces accords a conduit à l'introduction de la convention de chiffrage V/V, V/ii, V/vi, etc.

Si l'on transforme tous les degrés concernés en dominantes secondaires (le IV en est en principe exclu à cause de l'intervalle de quinte diminuée entre les fondamentales de IV et de vii), on obtient (en Do majeur) la suite B7 – E7 – A7 – D7 – G7 – C. On constate que les deux contre-chants formés par les tierces et septièmes alternées deviennent chromatiques, alors qu'ils sont bien sûr diatoniques dans la version originelle.

[43] Meeùs 2003, p. 14.

[44] *Ibid.*, p. 14-15.

[45] *Cf.* chapitre V, p. 160-162.

BØ Em7 Am7 Dm7 G7 C

B7 E7 A7 D7 G7 C

A3 Cycles des quintes diatonique et chromatique

À cette occasion revient la discussion sur le caractère structurant ou résultant de l'harmonie par rapport à la conduite des voix. Dans ce dernier cas, on considère plutôt que c'est la possibilité ouverte de rendre chromatique la conduite des voix qui aboutit de façon résultante à la création des accords qu'on nomme « dominantes secondaires ».

La dominante secondaire n'est pas la seule application de la règle de la substitution harmonique : elle peut s'appliquer potentiellement à des accords de n'importe quelle qualité pour les remplacer par d'autres accords de n'importe quelle qualité différente. Et c'est bien ce qui se produit dans la réalité de ce que jouent les musiciens. Chez un pianiste comme Bill Evans par exemple, l'emploi d'accords majeurs septième en lieu et place d'accords mineurs septième ou septième est une pratique courante qui n'est pas sans contribuer à la caractérisation de son style harmonique.

• Substitution tritonique

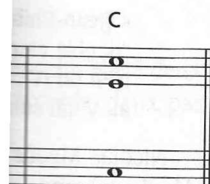
Cette substitution est – curieusement, serait-on tenté de dire – présentée souvent comme la substitution jazz par excellence, par ailleurs signe de modernité puisqu'elle aurait été introduite par les avancées harmoniques du bebop [46]. Outre que cette présentation des choses semble très contestable sur le plan historique, elle a pour autre inconvénient de minimiser l'importance des deux substitutions précédentes qui sont, elles, de mon point de vue, bien plus importantes pour l'édification du système. S'il ne faut pas sous-évaluer l'importance de cette troisième substitution, elle paraît toutefois relativement secondaire par rapport aux deux premières.

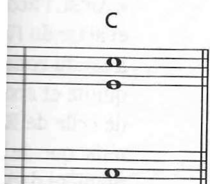
Elle résulte des possibilités d'altération de l'accord de dominante et de son renversement. Le raisonnement [47] peut se présenter comme suit.

Considérant un accord de dominante G7 (soit Sol - Si - Ré - Fa) dans la cadence parfaite, on peut :

[46] Un livre entièrement consacré aux substitutions la place en premier, arguant qu'elle est « l'une des plus fréquemment convoquées parmi les substitutions du sac à malices des musiciens de jazz. » (LaVerne 1991, p. 6).

[47] Dont je dois la découverte à Alvaro Legido.



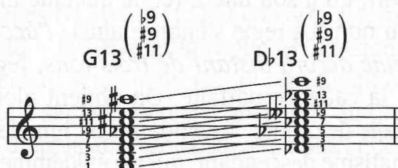


1. L'enrichir avec une neuvième, une onzième et une treizième ; il devient alors G13, soit Sol - Si - Ré - Fa - La - Do - Mi.

2. Altérer le La en La♭ et en La♯, et le Do en Do♯ ; l'accord devient ainsi G13 (♭9 ♯9 ♯11), soit Sol - Si - Ré - Fa - La♭ - Do♯ - Mi - La♯.

3. si l'on admet les enharmonies Do♯ = Ré♭, Si = Do♭, Ré = Mi𝄫 et La♯ = Si♭, notre accord ainsi altéré peut se renverser en un accord exactement identique morphologiquement, situé à un triton de distance :

Sol - Si - Ré - Fa - La♭ - Do♯ - Mi - La♯ = Ré♭ - Fa - La♭ - Do♭ - Mi𝄫 - Sol - Si♭ - Mi,
soit : G13 (♭9 ♯9 ♯11) = D♭13 (♭9 ♯9 ♯11).



4 Les deux accords de la substitution tritonique

4. On constate que dans et entre ces accords, les degrés fonctionnent deux par deux :

- 1 ⟷ ♯11 ;
- 3 ⟷ 7 ;
- 5 ⟷ ♭9 ;
- ♯9 ⟷ 13.

Au sein de chacun des deux accords, les degrés de chaque couple sont espacés d'un triton, et ils se répondent en miroir d'un accord à l'autre :

	G13 (♭9 ♯9 ♯11)	D♭13 (♭9 ♯9 ♯11)	
La♯	♯9	13	Si♭
Mi	13	♯9	Mi
Do♯	♯11 ⟵⟶	1	Ré♭
La♭	♭9	5	La♭
Fa	7	3	Fa
Ré	5	♭9	Mi𝄫
Si	3	7	Do♭
Sol	1 ⟵⟶	♯11	Sol

Le raisonnement fonctionne également si on limite l'accord à six sons au lieu de huit [G7 (♭9 ♯11) = D♭7 (♭9 ♯11)], mais à quatre sons (1 - 3 - 5 - 7) la symétrie est rompue. On verra pourtant que c'est le couple 3 - 7 (déterminant pour la qualité

de tout accord de quatre sons), Si - Fa dans G7 et Fa - Do♭ dans D♭7, même « isolé », qui permet la généralisation de la règle.

Ici se manifeste de façon criante l'usage de la « règle souple » : dans deux cas extrêmement particuliers (l'accord de septième enrichi jusqu'à la treizième avec la neuvième doublement altérée et la onzième altérée d'une part, l'accord de septième avec altération de la neuvième et de la onzième d'autre part), la substitution tritonique est légitime, parce qu'il s'agit d'un pur renversement, sans soustraction ni addition de notes (encore faut-il pour cela que l'on ait admis la possibilité de l'enharmonie). De là, on va procéder à une première généralisation abusive, consistant à appliquer la règle à l'accord de septième *en général*, qu'il soit altéré (et de quelque manière que ce soit) ou non, qu'il soit enrichi ou non. La règle s'énonce ainsi : *l'accord de septième peut être remplacé par le même accord distant de trois tons*, règle qui s'appliquera bien sûr d'abord au V de la cadence parfaite. On obtient alors une version de celle-ci dans laquelle l'intervalle de quinte descendante est remplacé par un intervalle de seconde mineure, chromatisme descendant, qui est évidemment très intéressant.

Mais le raisonnement va encore plus loin, puisque le stade suivant consiste à généraliser la règle aux dominantes secondaires. Par ce procédé, on transformait déjà le cycle des quintes en accords par la suite (en Do majeur) B7 – E7 – A7 – D7 – G7 – C. Désormais, en substituant au triton un accord sur deux, on obtient, soit F7 – E7 – E♭7 – D7 – D♭7 – C, soit B7 – B♭7 – A7 – A♭7 – G7 – C, c'est-à-dire des enchaînements chromatiques descendants, non seulement aux tierces et septièmes comme précédemment, mais désormais à la basse elle-même :

F7 E7 E♭7 D7 D♭7 C

B7 B♭7 A7 A♭7 G7 C

▲5 Cycle des quintes avec substitutions tritoniques

On peut aussi l'appliquer à toutes les dominantes secondaires pour obtenir F7 – B♭7 – E♭7 – A♭7 – D♭7 – C, soit un cycle des quintes décalé (correspondant à l'enchaînement des dominantes secondaires en Sol♭) :

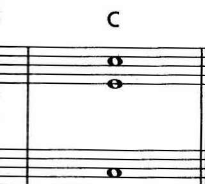


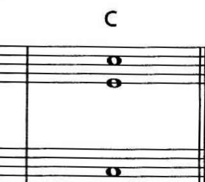


♭7, même « isolé »,

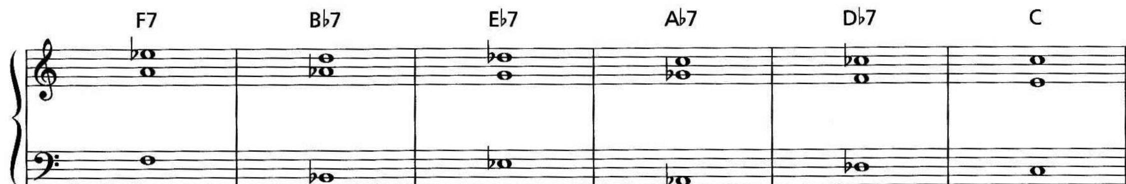
» : dans deux cas
a treizième avec la
accord de septième
bstitution tritonique
traction ni addition
de l'enharmonie).
nsistant à appliquer
le quelque manière
ainsi : *l'accord de*
rois tons, règle qui
n obtient alors une
ite est remplacé par
est évidemment très

ant consiste à géné-
sformait déjà le cycle
A7 – D7 – G7 – C.
ient, soit F7 – E7 –
des enchaînements
èmes comme précé-



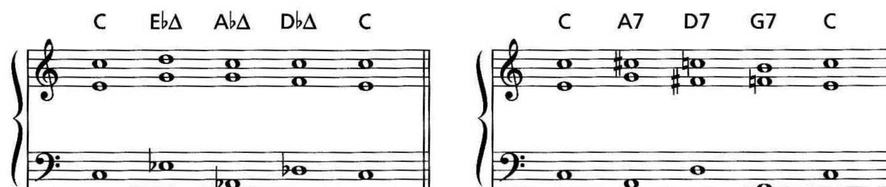


laires pour obtenir
é (correspondant à



Cycle des quintes décalé 6▲

Dans ces deux stades d'application de la règle – substitution de l'accord de dominante en général et substitutions des dominantes secondaires –, il ne s'agit plus d'un pur renversement (comme c'est le cas seulement pour les deux réalisations exceptionnelles G13[♭9♯9♯11] et G7[♭9♯11]), mais on constate que les notes définissant l'accord – la tierce et la septième – restent identiques (enharmoniquement) : elles s'inversent seulement. Ce qui signifie qu'on ne touche pas à la qualité d'accord : la qualité « septième » reste lors même qu'on substitue les accords. Mais un troisième stade d'application consiste à remplacer des accords *de n'importe quelle qualité* par un accord *de n'importe quelle autre qualité* dont la fondamentale est placée à trois tons de distance. Dans ce cas, tout est possible, y compris de changer une ou deux notes correspondant à la tierce et à la septième, c'est-à-dire de changer radicalement les qualités d'accords. Cet usage de la règle permet par exemple de transformer l'anatole (en Do majeur) C – Am7 – Dm7 – G7 – C en C – E♭Δ – A♭Δ – D♭Δ – C, comme le font couramment les musiciens bebop comme Tadd Dameron ou post-bop comme Bill Evans. On voit qu'on a remplacé deux accords mineurs septième et l'accord de dominante, par des accords tous de type majeur septième. Il faut cependant noter que la dérive de la règle originelle dans ces différents stades d'application n'implique pas pour autant qu'on augmente le nombre de notes altérées par rapport à l'accord originellement substitué. On voit dans l'exemple ci-dessus qu'on a créé de nouvelles fondamentales, mais que les contre-chants tierce - septième sont diatoniques, alors que si l'on avait transformé les accords Am7 et Dm7 en dominantes secondaires A7 et D7 puis tout remplacé par des accords de septième, on aurait obtenu, non seulement des fondamentales différentes, mais aussi introduit des notes étrangères dans les deux contre-chants tierces - septièmes :



Contre-chants dans deux anatoles substitués 7▲

L'examen de cette règle de la substitution tritonique est une belle démonstration du type de raisonnement harmonique à l'œuvre dans le jazz, ou ce qu'on a appelé la « conception souple de la règle » joue un rôle édifiant ▶48.

▶48 Dans un article consacré à la comparaison entre les substituts tritoniques et les accords de sixte augmentée, Nicole Biamonte note : « Les accords de sixte augmentée et les substituts tritoniques ont depuis longtemps été identifiés comme des équivalents enharmoniques. [...] Leurs relations sont généralement décrites comme deux perspectives différentes sur la même structure syntaxique. Une distinction évidente dans leurs contextes respectifs est que les sixtes augmentées sont une caractéristique compositionnelle de la musique de tradition savante depuis les XVIIIe et XIXe siècles, alors que la substitution tritonique a été une pratique de performance dans le jazz improvisé depuis l'époque bebop (milieu des années 1940) ou un peu avant. [...] Les accords de sixte augmentée et les substituts tritoniques partagent un certain nombre de traits structuraux, incluant le contenu de classes de hauteurs, les quintes non essentielles, les fondamentales sous-déterminées, la position structurelle, et deux fonctions harmoniques possibles : pré-dominante ou dominante. Toutefois, une distinction significative entre ces deux classes d'accords peut être faite sur la base de leur comportement. Ils diffèrent sur les points suivants : conventions de conduite des voix contraires au lieu de parallèles ; réinterprétation enharmonique comme pivot modulant au lieu de dominante à double fondamentale approchant une résolution commune. Tandis que la corrélation entre ces deux classes d'accords a été décrites comme un point d'intersection entre les orientations théoriques jazz et classiques, les différences décrites plus haut nous autorisent à identifier des accords de sixte augmentées dans les répertoires jazz aussi bien que classique, et de la même façon des substituts tritoniques dans le classique. » (Biamonte 2008, [1], [21])

On peut maintenant résumer les trois règles de substitution ▶49 :

Substitution	Substitué (ex.)	Substituts possibles
Diatonique	C	Em7 • Am7
Harmonique	C	C7 • Cm7 • CØ • C° • CmΔ
Tritonique	G7*	D♭7 • D♭Δ • D♭m7 • D♭Ø • D♭° • D♭mΔ

* Pour la substitution, on préfère prendre pour exemple un accord de septième. Même s'il est vrai que l'extension de la règle permet de l'appliquer à n'importe quelle qualité, c'est cet accord de septième qui se voit le plus volontiers substitué de cette façon.

On ajoutera enfin que les règles de substitutions ne sont pas des règles d'ajout : le substitut remplace en principe le substitué, il ne coexiste pas avec lui. Mais pratiquement, cette dernière règle souffre elle aussi des exceptions.

2.3.4 Compléments

Il faut maintenant évoquer les cas où l'introduction de chromatisme vient à ajouter de nouveaux éléments à la structure principale de la grammaire telle qu'elle a été exposée jusqu'ici avec les règles de transformation des accords, d'ajout d'accords aux modèles et de substitution des accords.

• Suppression de fondamentale d'un accord altéré

Un mot doit être dit d'une variante de l'application de la règle de substitution diatonique dans laquelle l'accord substitué est déjà altéré. On a vu que la suppression de fondamentale était le ressort de cette règle (du moins c'en est une des explications) : l'accord de premier degré est enrichi de sa neuvième (Cmaj9). Si on lui ôte sa fondamentale, on obtient un Em7, c'est-à-dire le degré iii. Ce raisonnement peut aussi s'appliquer à des accords altérés, en particulier l'accord de dominante de la tonalité mineure, soit G7(♭9) (que l'on peut trouver dans la tonalité majeure, autre cliché de l'harmonie jazz). Si on supprime la fondamentale, on obtient un B°, soit le septième degré du même ton mineur (harmonique). Il serait ici abusif de parler de substitution diatonique puisque du chromatisme a été introduit. On nommera alors ce procédé *substitution par suppression de fondamentale d'un accord altéré*, en le considérant toutefois non comme une règle à part entière, mais comme une variante de la substitution diatonique. Elle se trouve notamment dans un cliché modifiant le modèle par progression de secondes.

Les deux accords mineurs du modèle I – ii – iii se voient ajouter de façon anticipative les accords les précédant dans le cycle des quintes :

I – vi – ii – vii – iii
C – Am7 – Dm7 – BØ – Em7

Les deux accords ajoutés sont ensuite substitués harmoniquement pour se transformer en accords de septième (et *de facto* en dominantes secondaires) :

▶49 On trouvera en annexe 2 un tableau récapitulatif des règles de transformation.

I – VIx – ii – VIIx – iii
C – A7 – Dm7 – B7 – Em7

Les mêmes sont ensuite enrichis de la neuvième, laquelle est altérée (minorisée) :

I – VIx – ii – VIIx – iii
C – A7 (♭9) – Dm7 – B7 (♭9) – Em7

Il reste alors à supprimer les fondamentales des deux mêmes accords pour obtenir une montée chromatique de la basse et un nouveau cliché harmonique :

I – ♯i° – ii – ♯ii° – iii
C – C♯° – Dm7 – D♯° – Em7

• Modulation virtuelle [50]

La possibilité de la dominante secondaire en vient à modifier une des règles d'ajout d'accord, celle de cycle des quintes, selon laquelle on peut faire précéder tout degré par le degré le précédant dans le cycle des quintes. En vertu de cette règle on peut ajouter un ii devant un V. Si maintenant on applique la règle de substitution harmonique à ce ii, on obtient un IIx. L'amalgame des deux opérations conduit à pouvoir considérer n'importe quel degré comme un I virtuel et lui faire précéder sa dominante, laquelle acquiert le statut de dominante secondaire. Cette possibilité est en particulier utilisée pour le degré IV et le modèle plagal I – IV – I où le IV a déjà avant lui l'accord le précédant dans le cycle des quintes. Mais on peut éclater le premier I (I – I – IV – I) et appliquer la substitution harmonique au deuxième I créé de la sorte (qui se trouve devenir un V de IV). Le modèle se transforme ainsi en cliché harmonique, l'un des plus répandus :

I – Ix – IV – I
C – C7 – F – C

Le principe est encore étendu en ajoutant de nouveau un degré devant Ix, non pas dans le ton d'origine – Do – mais dans la tonalité « virtuelle » Fa. C'est ainsi un Gm7 qui est ajouté devant le C7, en tant que « ii de V de IV » (rien n'empêcherait de poursuivre encore le raisonnement avec un troisième, un quatrième accord et au-delà, mais la pratique semble s'arrêter plutôt à ce stade). Le cliché devient ainsi :

I – vm – Ix – IV – I
C – Gm7 – C7 – F – C

• Minorisation du IVe degré et forme coda

On a eu l'occasion d'évoquer les deux approches possibles, par l'harmonie ou par la conduite des voix. De façon générale, suivant ce qui me semble être un usage des musiciens de jazz, j'ai privilégié les raisonnements harmoniques, verticaux, en indiquant en telle ou telle occasion, que l'on aurait pu aussi bien aboutir au même résultat en portant notre attention sur la conduite des voix pour ensuite en déduire une harmonie devenue résultante. Il est pourtant des situations où seul le raisonnement horizontal est opérant. C'est le cas par exemple avec l'insertion d'un accord mineur

[50] On préfère parler ici de « modulation virtuelle » plutôt que « modulation passagère » ou d'« emprunt », comme le ferait l'harmonie d'école, car il existe aujourd'hui un consensus sur le fait qu'il n'y a pas de modulation dans ce cas, même passagèrement.

entre le IV et le I de la cadence plagale. En effet, la note La du degré IV, F, a une tendance à anticiper la marche vers sa résolution, le Sol du degré I, C, pour produire un La♭ et ainsi un accord de transition : Fm. Je ne vois pas comment justifier la présence de cet accord autrement que par la conduite des voix, c'est pourquoi dans ce cas, il me semble que l'harmonie est indiscutablement résultante.

La combinaison de ces deux modifications du modèle plagal produit ce que Julien Falk appelle la *forme coda* ▶51 :

C – C7 – F – Fm – C

En harmoniste d'école, il commente ainsi la formule : « La forme Coda traditionnelle comporte une modulation passagère au ton du IVe degré, parfois suivie – si le devoir est en majeur – d'un emprunt au mineur direct. »

Le jazz parle parfois de son côté – en français – du « Christophe » (appellation apparemment inventée par le saxophoniste Jean-Claude Fohrenbach), en référence au thème « Christopher Columbus » ▶52 de Chu Berry, fondé sur cet enchaînement ▶53.

• Appoggiature

Enfin, une dernière règle peut être énoncée, qui ne concerne aucun modèle en particulier mais peut s'appliquer à tous car elle le concerne surtout le degré I, celle de l'*appoggiature* : un accord donné peut se voir précédé d'un accord diminué sur le même degré. L'accord diminué tient une place très importante dans toute l'harmonie du jazz. Le plus souvent, il s'agit d'une dominante altérée sans fondamentale comme on l'a vu dans le cliché évoqué ci-dessus (pages 212-213). On voit qu'il n'en est rien dans le cas de l'appoggiature : l'accord concerné (C° devant C), n'est en aucune manière la dominante G7 sans fondamentale, quelque soit la façon d'altérer ce degré V.

On peut désormais ajouter cinq compléments à notre tableau :

- aux règles de substitution des accords, on ajoute une variante de la substitution diatonique, la *suppression de fondamentale d'un accord altéré* ;
- la *modulation virtuelle* permet de considérer les accords des modèles autres que le I comme des I virtuels et les faire précéder du V, du ii (et éventuellement d'autres accords en remontant dans le cycle des quintes) de la tonalité virtuelle concernée ;
- la *minorisation du IVe degré* consiste à intercaler un ivm entre le IV et le I du modèle plagal ;
- la combinaison des deux règles précédentes crée un cliché harmonique qu'on nomme *forme coda* ;
- l'*appoggiature* permet de faire précéder le degré I de l'accord diminué sur la même fondamentale.

▶51 Falk 1969, p. 119.

▶52 « Christopher Columbus » (Berry/Razaf).

▶53 *Cf.* Baudoin 1990, p. 67.

2.3.5 Positions

Quelles sont le
que quelques-une

David Baker p
sont aussi mystér

Bill Dobbins én
harmonique » eng
transformation qu
rer, mais Bill Dobb
ce peut être aussi
l'accord. L'auteur
s'identifie à notre
type, Bill Dobbins
à partir de quatre
correspond à notr
augmentée de la s
de Philippe Baudo

Philippe Baudo
des accords », qu
« accords de passa
faibles ou groupes
cipal » ▶56. Cette
simplement une p
de substitution ».

• La règle n°
« à la place

Il s'agit en fa
quintes ». L'ex
des quintes, do
de l'accord.

• Règle n° 2 :
« devant n'
V7 ou IIm7

Elle relève de
crochets consi
éventuellemen

2.3.5 Positions des auteurs

Quelles sont les positions des auteurs étudiés sur ces points ? Je n'en évoquerai que quelques-unes.

David Baker propose une série de règles par qualités d'accords, dont la plupart sont aussi mystérieuses que le tableau d'exemples qui lui est accolé ▶54.

Bill Dobbins énonce, lui, trois types de substitutions ▶55 : le premier, l'« altération harmonique » englobe plusieurs des règles proposées ici. Tout d'abord les règles de transformation que sont l'enrichissement et l'altération (l'extension pourrait y figurer, mais Bill Dobbins raisonne directement à partir d'accords de quatre sons). Mais ce peut être aussi la substitution harmonique, consistant à changer la qualité de l'accord. L'auteur précise que la fondamentale ne doit pas changer. Le deuxième s'identifie à notre règle de substitution diatonique. Avant de passer à son troisième type, Bill Dobbins se livre à une énumération de trente-deux transformations possibles à partir de quatre qualités d'accords, puis ajoute à ce stade trois règles : la première correspond à notre règle d'ajout par cycle des quintes, la seconde à la même règle augmentée de la substitution tritonique ; la troisième est la même que la règle n° 4 de Philippe Baudoin. Enfin le troisième type correspond à nos règles d'ajout.

Philippe Baudoin énonce trois « types de transformation » des accords : « l'habillage des accords », qui correspond à nos règles d'extension et d'enrichissement. Les « accords de passage », définis comme « accords secondaires intercalés sur les temps faibles ou groupes de temps faibles et qui ne gênent pas la fonction de l'accord principal » ▶56. Cette règle ne définit pas le mode de transformation de l'accord, mais simplement une procédure se rapportant à nos règles d'ajout. Enfin, les « accords de substitution ». L'auteur pose ensuite quatre règles de substitution harmonique.

- La règle n° 1 s'énonce ainsi :

  « à la place de V7 ▶57, on peut mettre IIm7 – V7 [ou IIm7(♭5) - V7]. » ▶58

Il s'agit en fait d'une règle d'ajout, celle que l'on a nommée de « cycle des quintes ». L'exemple alternatif [IIm7(♭5)] relève de la même règle d'ajout par cycle des quintes, doublée d'une substitution harmonique, consistant à modifier la qualité de l'accord.

- Règle n° 2 :

  « devant n'importe quel accord majeur ou mineur, on peut placer son V7 [ou IIm7 – V7 ou IIm7(♭5) - V7]. » ▶59

Elle relève de la même règle d'ajout par cycle des quintes. L'exemple entre crochets consiste en une application étendue à deux accords de cette règle doublée éventuellement d'une substitution harmonique.

▶54 Baker 1969, p. 124-125.

▶55 Dobbins 1984, p. 46-47.

▶56 Baudoin 1990, p. 52.

▶57 J'ai conservé la notation utilisée par Philippe Baudoin. On note qu'il s'agit de ce qu'on a appelé ici le chiffrage Berklee, qui consiste à recopier le chiffrage américain en remplaçant la fondamentale en lettre capitale par le degré en chiffre romain.

▶58 Baudoin, 1990, p. 53.

▶59 *Ibid.*, p. 53.

• Règle n° 3 :

« devant n'importe quel accord majeur ou mineur, on peut placer son ♭II7 (ou ♭VIm7 – ♭II7). » [60]

Il s'agit d'une combinaison de substitution tritonique et de règle d'ajout par cycle des quintes, éventuellement étendue à deux accords. Cette règle comporte une variante 3bis :

« selon les cas, devant n'importe quel accord majeur ou mineur, on peut aussi placer son ♭II7M (ou ♭II6), son ♭IIm7, son ♭IIm7(♭5), son ♭IIm7M (ou ♭IIm6), son ♭II°. » [61]

Cet élargissement de la règle consiste à la doubler de toutes les substitutions harmoniques possibles.

• Enfin, la règle n° 4 :

« devant n'importe quel accord majeur ou mineur, on peut placer son vii°. » [61]

Il s'agit de notre règle complémentaire de suppression de la fondamentale d'un accord altéré.

Jacques Siron évoque d'abord en détail les substitutions diatoniques [62]. Un peu plus loin [63], il propose un tableau très intéressant qui synthétise pour le cycle des quintes les possibilités des substitutions harmonique et tritonique :

Accords diatoniques	« ♭IVx7 »	VII	III	VI	II	V	I	[IV]
Exemples en Do majeur	F♯Ø	BØ	Em7	Am7	Dm7	G7	CΔ	[FΔ]
Dominantes secondaires	V de VII	V de III	V de VI	V de II	V de V		V de IV	
Exemples en Do majeur	F♯7	B7	E7	A7	D7		C7	
Dominantes chromatiques secondaires		♭II de III	♭II de VI	♭II de II	♭II de V	♭II	♭II de IV	
Exemples en Do majeur		F7	B♭7	E♭7	A♭7	D♭7	G♭7	

Il lui suffit de préciser qu'« à tout moment, on peut passer d'une ligne à l'autre », puis d'ajouter, « en outre, chaque accord de dominante peut être précédé par une sous-dominante, ce qui augmente considérablement le nombre de ramifications. La sous-dominante peut être soit diatonique (II de…) soit chromatique (♭VI de…) » [63] pour que la plupart des possibilités de substitution soit évoquées. Par ailleurs, la page 351 est tout entière consacrée à un tableau inventoriant un grand nombre de variantes de l'anatole.

C'est, de très loin, la présentation la plus systématique et la seule théoriquement étayée des auteurs que j'ai pu consulter.

[60] Baudoin, 1990, p. 53.

[61] *Ibid.*, p. 54.

[62] Siron 1992, p. 336-339.

[63] *Ibid.*, p. 355.

2.3.6 Pertin

Nous somm
neuf règles tra
personnelle de
modèle d'anal
qu'on peut em
différentes. Co
semble naturel
un outil d'anal
modèles et des
tellement effic
neutraliser lui-

Ce danger
tentation perm
parfaite, et ce,
outre, certains
Soutenir deux
ou une preuve
la capacité de
intrinsèque de
à jour et non r

D'autre par
n'importe quel
En effet, mêm
(voire toujours
qui ne sont pas
per. C'est souv
se manifeste (
On peut toujou
de l'analyse c
de constructio

Comment
règle non défi
compte d'une
Un outil, si p
situations, et
ne peut foncti
d'autre critère
Cette vigilan
« fonctionner

2.3.6 Pertinence et intuition

Nous sommes donc parvenus à une formalisation utilisant trois modèles et dix-neuf règles transformationnelles regroupées en trois types. C'est par l'expérience personnelle de nombreuses analyses pratiques qu'on a pu élaborer et proposer ce modèle d'analyse harmonique pour la situation tonale dans le jazz. Il va de soi qu'on peut emprunter nombre d'autres chemins menant à des modèles et des règles différentes. Comment alors évaluer ces derniers ? Outre la cohérence logique, il semble naturel d'élire l'efficacité pour critère principal, puisqu'il s'agit de construire un outil d'analyse. Il a donc fallu pour cela limiter au strict nécessaire le nombre des modèles et des règles. Mais un danger inverse se profile, celui d'un outil trop efficace, tellement efficace qu'il serait en mesure de tout expliquer pour finalement se neutraliser lui-même par son omnipotence.

Ce danger se manifeste à deux niveaux. On peut par exemple (et c'est une tentation permanente) réduire n'importe quel enchaînement d'accords à la cadence parfaite, et ce, grâce à un nombre assez réduit de règles transformationnelles. En outre, certains enchaînements d'accords peuvent se ramener à plusieurs modèles. Soutenir deux explications simultanément n'est pas nécessairement une incohérence ou une preuve d'inadaptation de l'outil, mais peut être au contraire une preuve de la capacité de l'analyse à mettre en évidence une ambiguïté comme un élément intrinsèque de l'harmonie considérée, qu'une appréhension juste doit donc mettre à jour et non réduire au nom de l'efficacité de l'outil.

D'autre part, cet outil, tel qu'on l'a présenté, est en mesure d'expliquer virtuellement n'importe quel enchaînement d'accords, ce qui n'est peut-être pas souhaitable ▶64. En effet, même dans des situations tonales orthodoxes, il se produit très souvent (voire toujours) des accidents, c'est-à-dire la présence d'un ou de plusieurs accords qui ne sont pas exactement ce qu'ils devraient être ou à la place qu'ils devraient occuper. C'est souvent par ces accidents que la singularité d'une personnalité harmonique se manifeste (le cas venant immédiatement à l'esprit est celui de Thelonious Monk). On peut toujours parvenir à expliquer ces déviations, mais une bonne compréhension de l'analyse commande de *ne pas* les expliquer, pour mettre en valeur divers degrés de construction harmonique.

Comment dépasser cette contradiction ? Il est sans doute nécessaire d'ajouter une règle non définissable, celle de la pertinence. Une bonne explication est celle qui rend compte d'une réalité de la situation, fût-elle trouble si cette dernière est jugée telle. Un outil, si performant soit-il, ne peut discerner, *in fine*, toute la complexité des situations, et c'est bien sûr l'intérêt de l'analyse : l'outil est à notre disposition mais ne peut fonctionner que si une intuition guide sa bonne utilisation. Il n'est donc pas d'autre critère pour cette règle de pertinence que la capacité intuitive de l'analyste. Cette vigilance permet peut-être d'éviter – en remplaçant le mot « théorie » par « fonctionnement d'un outil » – un écueil signalé par Yizhak Sadaï :

▶64 De même, une utilisation systématique des règles transformationnelles peut aboutir à produire n'importe quelle suite d'accords. C'est le défaut, à notre sens, de la présentation de Bill Dobbins : p. 47 de son ouvrage, il énumère vingt-six possibilités de variations à partir de l'enchaînement ii – V – I. À côté des variations les plus couramment rencontrées se trouvent, sur le même plan, un grand nombre d'autres très rares, voire dépourvues de sens harmonique.

« […] Depuis l'ère schenkerienne par exemple – nous n'avons pas hésité à le dire – on a tendance à confondre ce que pourrait être l'*analyse* d'une œuvre musicale – à savoir ce qui aurait comme but de décrire et de démontrer la spécificité de l'œuvre analysée – avec ce qui ne représente en fait que la *démonstration d'une théorie*, à travers l'"analyse" d'une œuvre choisie. » [65]

2.4 Exemples

Quels résultats concrets peuvent permettre de dégager cette grammaire proposée ? On essaiera de le montrer sur quelques exemples (et un contre-exemple).

On peut les lire de bas en haut (de l'exemple vers le modèle, travail de l'analyste) ou de haut en bas (du modèle vers l'exemple, travail du performeur ou de l'arrangeur).

• Exemple 1 : l'anatole de Bill Evans

Un premier exemple porte sur la formule harmonique de référence I – vi – ii – V (l'anatole) dans une variante que Bill Evans affectionnait particulièrement.

En Do majeur :

	E♭Δ	**A♭Δ**	**D♭Δ**	**C6**
Substitution harmonique	↑	↑	↑	
	E♭7	A♭7	D♭7	C6
Substitution tritonique	↑	↑	↑	
	A7	D7	G7	C6
Substitution harmonique	↑	↑		
	Am7	Dm7	G7	C6
Extension				↑
Modèle cycle des 5tes	**Am7**	**Dm7**	**G7**	**C**

[65] Sadaï 1986, p. 300.

• **Exemple 2 : « Easy Living » (Rainger-Robin), début du A**

En Fa majeur :

F F♯° Gm7 G♯° F/A Cm7 F7 B♭Δ E♭7 F6

L'analyse se décompose ici en deux temps :

1

	F	**F♯°**	**Gm7**	**G♯°**	**F/A**
Suppression fondamentale		↑		↑	
	F	D7(♭9)	Gm7	E7(♭9)	F/A
Altération		↑		↑	
	F	D7	Gm7	E7	F/A
Substitution harmonique		↑		↑	
	F	Dm7	Gm7	EØ	F/A
Renversement					↑
	F	Dm7	Gm7	EØ	F
Substitution diatonique					↑
	F	[Dm7]	Gm7	[EØ]	Am7
Ajout cycle des 5tes					
Modèle de progression de 2des	**F**		**Gm7**		**Am7**

2

	F/A	**Cm7**	**F7**	**B♭Δ**	**E♭7**	**F6**
Substitution harmonique				↑		
	F/A	Cm7	F7	B♭m7	[E♭7]	F6
Ajout cycle des 5tes (V après ii virtuel)						
	F/A	Cm7	F7	B♭m7		F6
Substitution harmonique				↑		
	F/A	[Cm7]	F7	B♭Δ		F6
Ajout cycle des 5tes (ii/V virtuel)						
	F/A		[F7]	B♭Δ		F6
Ajout cycle des 5tes (V/IV)						
	F/A			B♭Δ		F6
Renversement	↑					
	F			B♭Δ		F6
Extension				↑		↑
Modèle plagal	**F**			**B♭**		**F**

Deux modèles sont donc ici enchaînés : progression de secondes et plagal.

- **Exemple 3 : « My Romance » (Rodgers-Hart), début du A**

En Do majeur :

C FΔ Em7 A7 Dm7 G7 C

L'analyse se décompose en deux temps :

1			
	C	FΔ	Em7
Substitution diatonique		↑	↑
	C	FΔ	CΔ
Extension		↑	↑
Modèle plagal	C	F	C

2					
	Em7	A7	Dm7	G7	C
Substitution harmonique		↑			
	Em7	Am7	Dm7	G7	C
Substitution diatonique	↑				
	CΔ	Am7	Dm7	G7	C
Extension	↑				
	C	[Am7]	[Dm7]	G7	C
Ajout cycle des 5tes					
Modèle cycle des 5tes	C			G7	C

Il existe une explication alternative au premier membre de la progression :

1bis			
	C	FΔ	Em7
Substitution diatonique		↑	
Modèle prog. 2des	C	Dm7	Em7

- **Contre-exemple : « Countdown » (John Coltrane)**

Il me paraît utile d'illustrer le paragraphe sur les limites que l'on doit poser à l'utilisation de cette grammaire.

On connaît la célèbre réharmonisation du « Tune Up » de Miles Davis qui est devenu « Countdown » après sa transformation harmonique par John Coltrane. La séquence d'origine : Em7 – A7 – D, soit, en Ré majeur, un ii – V – I le plus ordinaire qui soit, est devenu, après avoir été passé au crible harmonique coltranien : Em7 – F7 – B♭Δ – D♭7 – G♭Δ – A7 – D.

On voit ainsi qu'une longue séquence de quatre accords a été insérée entre le premier et le deuxième terme de la formule originelle. On pourrait, par un emploi répété, à la limite, d'ajouts et de substitutions, remonter du modèle à la séquence modifiée (on le peut toujours). Ce serait à mon sens une erreur car il s'agit réellement d'une *réharmonisation*. Le système coltranien de modulation par tierces majeures

montantes ou descendantes a été maintes fois commenté. C'est bien sûr de cela qu'il s'agit ici. Les tonalités de Si♭ et Sol♭, chacune exprimée par un V – I, ont été ajoutées avant le V – I originel en Ré, créant ainsi une chaîne de trois tons se succédant à intervalle de tierce majeure descendante.

Ce n'est pas tant parce que l'on est en mesure d'identifier un système de réharmonisation que l'utilisation de la grammaire me paraît ici inopérante, mais précisément parce qu'il s'agit bien d'une réharmonisation, c'est-à-dire d'une réécriture du texte harmonique. Alors que cette grammaire a été conçue pour un geste qui transforme des textes harmoniques simples tout en les conservant dans leur architecture élémentaire. On objectera bien sûr que la frontière n'est pas facile à tracer. En effet, elle ne l'est pas. Mais c'est une nouvelle marge sur laquelle l'analyste aura à statuer, non cette fois en fonction de règles normatives, mais plutôt de son appréciation musicale du texte concerné, et à travers lui de l'œuvre toute entière.

• Exemple 4 : l'enchaînement I – ivm – ♭VIIx – I

Je souhaiterais terminer avec une discussion sur cet enchaînement très courant et montrer en quoi la grammaire proposée permet de rendre compte de situations ambiguës.

Dans un article datant de 1989 ▶66, Gary Potter se penche sur le cas de l'accord ♭VIIx (B♭7 en Do majeur), dont il signale d'abord qu'il est caractéristique de l'harmonie du bebop et qu'on le rencontre très rarement avant l'avènement de ce style. Constatant ensuite qu'il apparaît, dans la plupart des cas dans l'enchaînement I – ivm – ♭VIIx – I, il s'interroge sur la nature de cet accord dans cet enchaînement. De toute évidence, la seule piste raisonnable est de le considérer comme le résultat d'une substitution et de trouver de quel accord il serait le substitut et ainsi de déterminer sa fonction. Gary Potter part d'une forte intuition que ce ♭VIIx agit comme une dominante, et non une sous-dominante comme on serait plutôt tenté de le penser. Il cherche donc des arguments, sinon des preuves, allant dans ce sens. Il n'y parvient qu'au prix d'un raisonnement qui, quoique brillant, ne parvient pas à convaincre tout à fait.

Il me semble de mon côté que le moyen analytique existe de ne pas trancher, c'est-à-dire de rendre compte de l'action résolument ambiguë de cet accord. Quelles sont les solutions que peut apporter notre grammaire à ce problème ?

La première me paraît la plus évidente, celle d'une variante du modèle plagal :

	C	Fm7	B♭7	C
Ajout cycle des 5tes (V d'un ii virtuel)				
	C	Fm7		C
Extension		↑		
	C	Fm		C
Substitution harmonique		↑		
Modèle plagal	C	F		C

▶66 Potter 1989.

Il s'agit aussi d'une variante de la minorisation du quatrième degré, deuxième segment de la forme coda [67], à ceci près que le IV majeur a été supprimé, ne laissant subsister que le iv mineur. J'ai la conviction que cet enchaînement fonctionne réellement comme un modèle plagal, l'insertion du B♭7 permettant de connecter la note Mi♭ de Fm7 avec le Do de C, via donc un Ré.

Mais l'intuition que le B♭7 agit pourtant comme une dominante ne me paraît pas infondée pour autant. Gary Potter note évidemment la symétrie avec le vrai ii – V (Dm7 – G7) et encore plus avec son équivalent en mineur Dm7 (♭5) – G7 (♭9). Et il est vrai que l'on peut proposer deux chaînes de substitution allant dans ce sens.

Le premier consiste à prendre acte de cette sorte de translation du ii – V en Do (Dm7 – G7) à celui en Mi♭ (Fm7 – B♭7). Comment le justifier ? Pas de problème pour le premier accord : Dm7 devient FΔ par substitution diatonique et Fm7 par substitution harmonique. Pour le deuxième, cela ne fonctionne que pour la première opération : de G7 on passe à BØ par substitution diatonique mais il est très difficile ensuite de passer à B♭7, sauf contorsions difficiles à admettre. La raison en est précisément que le problème porte sur la tonique Si♭ de B♭7 qui n'est pas Si naturel et rend impossible le passage d'un accord à l'autre. Et ce Si, bien sûr n'est autre que la sensible absente de B♭7, absence qui justifie à mon sens de ne pouvoir accréditer totalement la thèse d'un substitut de la dominante (donc de privilégier l'explication par la sous-dominante).

La seconde solution consiste à considérer Fm7 – B♭7 comme un vrai ii – V d'une modulation qui ne s'effectue pas. Mais si l'on considère le E♭ qui aurait dû advenir si la modulation était réelle, Cm en est le substitut diatonique dans la tonalité de Do mineur [68]. Il suffit ensuite de substituer harmoniquement ce Cm par un C.

Mais cette explication alternative ne résout pas mieux le problème de l'absence de sensible. Je pense que nous sommes absolument dans la situation évoquée plus haut pour la question des emprunts et des modulations, où l'on a vu qu'il pouvait être préférable de rendre compte de l'ambiguïté d'une situation plutôt que de trancher au prix de la perte d'une finesse.

L'enchaînement que nous examinons ici est exactement dans cette situation. Nous sommes amenés à l'entendre de plusieurs façons différentes. Gary Potter choisit de privilégier une solution [69] :

> « L'effet auditif de l'ensemble de trois accords ivm7 – ♭VII – I peut être décrit de la façon suivante : la sous-dominante mineure descend d'une quinte vers une structure de dominante qui, alors, se résout en I. Cela ressemble de si près à iim – V – I que c'est entendu comme faisant le même travail. B♭7 fonctionne ainsi comme une dominante parce "son iim7 (Fm7)" est fonctionnellement équivalent au "vrai" iim7 (Dm7) » [70]

Cette assertion pose plusieurs problèmes. Le premier est de dire sans plus préciser que « une structure de dominante [B♭7] se résout en I ». S'il s'agit d'une résolution, elle est tout de même bien particulière, avec notamment son absence de sensible. Quant à la ressemblance des deux « iim7 », elle est effectivement patente, mais cela n'entraîne pas que l'accord de septième qui suit y trouve *ipso facto* le statut de dominante. Cela

[67] **Je ne reviens pas ici sur la façon dont elle se construit (*cf.* p. 213-214).**

[68] ***Cf.* p. 223-225.**

[69] **Les conventions de notation du texte original sont conservées.**

[70] **Potter 1989, p. 46.**

ressemble effectivement « de si près », mais pas totalement pourtant. C'est pourquoi, à mon sens, il ne faut pas franchir le pas (l'assimilation à une dominante de ce qui n'en est pas une) tout en prenant en compte toute l'ambiguïté de la situation.

3 Autres questions

3.1 Le problème des tonalités mineures

Les tonalités mineures posent un problème d'interprétation et de chiffrage. On a vu que le chiffrage par degrés inspiré de l'approche de John Mehegan, consistant à attribuer une qualité par défaut à l'accord pris dans un contexte tonal, a été élaboré à partir de la gamme diatonique majeure. Rien n'interdit de procéder de la même manière quand l'accord à chiffrer et à interpréter est pris dans le contexte d'une tonalité mineure, c'est-à-dire de déterminer des qualités par défaut à chaque degré. Mais à partir de quelle gamme procéder ? Que disent nos auteurs sur cette question ?

Bill Dobbins, dans tout son ouvrage, n'aborde pas la question du chiffrage en degrés. L'approche, pratique, consiste en permanence à examiner la concordance entre des accords et des gammes. Le contexte des accords n'est jamais envisagé qu'accessoirement. C'est pourquoi l'auteur a pu avoir besoin de déterminer des qualités élémentaires d'accord, mais peut se passer du chiffrage en degrés.

Jacques Siron évoque la question mais laisse le problème entier :

> « Concernant le chiffrage des degrés, la convention qui consiste à n'utiliser que la gamme majeure comme unique gamme de référence contient une certaine part d'arbitraire. Lorsqu'on se sert de gammes mineures, certains degrés apparaissent comme altérés alors qu'ils appartiennent à la gamme de base. Cependant, comme plusieurs gammes mineures coexistent le plus souvent au sein d'un même morceau, il devient difficile de distinguer les degrés naturels des degrés altérés. Il est impossible de trouver un système qui soit entièrement logique. Les mécanismes de l'altération peuvent souvent se résumer à l'introduction de matériel mineur dans le majeur. » [71]

Même chose chez Philippe Baudoin :

> « Il est fréquent de mêler [les accords bâtis sur des gammes mineures] entre eux au cours d'un même morceau. Même dans les morceaux en majeur on trouve des emprunts aux différents modes mineurs. » [72]

Pour Jo Anger-Weller, les différentes gammes sont assimilées à des modes.

> « Les trois modes mineurs sont totalement interchangeables. Il est pratiquement impossible de trouver un thème écrit uniquement dans un seul mode. Si l'un d'entre eux est entièrement en mineur naturel, on dit alors qu'il est dans le mode éolien. La

[71] Siron 1992, p. 209.
[72] Baudoin 1990, p. 45.

plupart des thèmes sont composés avec des accords et des cadences tirés des trois modes utilisant l'échange inter-modal entre le mineur naturel, le mineur harmonique et le mineur mélodique et les modes majeurs relatif et parallèle. Certains thèmes de jazz contemporain comportent même des accords et cadences tirés des modes phrygien et dorien. » ▶73

On n'entrera pas dans la discussion sur le recours aux modes dans un contexte tonal, ni sur les approximations contenues dans ce passage. La question des degrés n'y est pas évoquée, pas plus qu'ailleurs dans l'ouvrage. Pourtant, un chiffrage en mineur est utilisé un peu plus loin. Une fois encore, il faut, pour comprendre, essayer de deviner le système implicite utilisé.

C'est finalement encore chez John Mehegan ▶74 qu'on trouve une proposition de solution cohérente. Sa position est la suivante :

> « Les gammes mineures suivantes forment le cadre pour l'essentiel de la musique "classique" : 1. Mineur harmonique [...]. Mineur naturel [...]. Mineur mélodique [...]. Bien sûr, les sons "verticaux" les plus efficaces sont dérivés du mineur harmonique. Cependant, l'usage de la sixte mineure dans la ligne de basse détruit le pattern familier I – VI – II – V. Pour éviter cela, l'harmonie mineure en jazz a évolué comme suit :
> – ligne de basse : mélodique ascendant ;
> – voix internes : mineur harmonique.
> En combinant ces deux éléments, nous déduisons, en Do mineur, les accords issus du mineur de la façon suivante :

I II III IV V VI VII I

Inner-voice scale

Bass-line scale

◀8 **John Mehegan : tonalités mineures**

Avec ce principe, les qualités d'accord se présentent alors ainsi :

- i mineur septième majeure ;
- ii, vi demi-diminué ;
- III majeur septième quinte augmentée ;
- iv mineur septième ;
- V septième ;
- vii diminué ;

▶73 **Anger-Weller 1990, p. 91.**

▶74 **Mehegan 1978, p. 161-162.**

Deux qualités supplémentaires apparaissent qui n'étaient pas produites par la gamme majeure : « mineur septième majeure » (degré i) et « majeur septième quinte

augmentée » (degré III). L'auteur prend le parti d'en faire deux qualités nouvelles à part entière. Il nomme la première « mineur large » en lui attribuant le symbole « mL », et il attribue le symbole « M+ » à la seconde. En toute logique, ces deux qualités devraient s'ajouter aux cinq déjà définies pour porter le nombre total à sept, mais John Mehegan ne revient pas sur cette question, la laissant dans l'ombre. Comme on l'a vu ▶75, j'ai de mon côté proposé de considérer la première comme une qualité distincte (avec le symbole « mM »), ajoutée aux cinq d'origine. En revanche, il me semble qu'il faut considérer la seconde comme une altération de la qualité « septième majeure ». Dans cette option, l'ajout du mode mineur ne crée donc pas de nouvelles qualités par rapport au six précédemment retenues.

Le caractère « rapporté » du mineur dans le système tonal rend illusoire la recherche d'une solution simple et cohérente, comme ce peut être le cas en majeur. C'est donc une solution de compromis qui, inévitablement, doit être recherchée. Celle que propose John Mehegan me paraît relativement adéquate. Elle permet en tout cas de remplir la fonction demandée à un système de chiffrage : synthétiser la description d'une harmonie sans la réduire, de façon à fournir un point de départ adéquat pour une analyse correcte. C'est en particulier sur le point du sixième degré que ce système permet – comme le signale l'auteur – une description satisfaisante, l'argument de la formule i – vi – ii – V est juste empiriquement, c'est bien la forme la plus couramment rencontrée de l'anatole mineur.

Reste la question des équivalences pour les qualités d'accord et des conventions de chiffrage. Le problème est plus complexe encore qu'en majeur. Le premier degré, par exemple, peut revêtir quatre aspects différents ▶76 : en Do mineur, Cm, Cm6, Cm7 ou CmΔ. John Mehegan choisit une application cohérente de son approche : pour lui, seul le CmΔ représente le premier degré. Cet accord est donc seul habilité à être noté « I », les autres devront se voir adjoindre un symbole : Im pour Cm7 et Im+6 pour Cm6. Le cas de l'accord de trois sons n'est pas précisé par l'auteur. Il est pourtant parmi les plus utilisés, notamment dans sa forme enrichie Cm (add9) (Do - Mi♭ - Sol - Ré).

La logique voudrait que ces quatre accords soient uniment dotés du chiffre « i ». En effet, l'idée de ce chiffrage est que tout symbole adjoint indique une altération, une note étrangère à la tonalité. Or dans ces quatre cas, toutes les notes de ces accords font partie d'une gamme mineure au moins. C'est ici un cas typique de contradiction insoluble. Soit on adopte une logique de système, partant de l'idée qu'un chiffrage ne peut renvoyer qu'à un seul accord, mais il faut dans ce cas procéder à un choix qui apparaîtra largement arbitraire (c'est la solution choisie par John Mehegan). Soit on choisit de conserver à travers le chiffrage la complexité de la situation, mais on doit admettre la polysémie d'un chiffrage. Entre deux maux, il me semble qu'il est préférable de choisir le second. Les quatre accords Cm, Cm6, Cm7 ou CmΔ peuvent se chiffrer « i ». On peut aussi choisir, *en fonction de la situation*, d'adjoindre le symbole correspondant à leur qualité pour les trois autres que Cm, c'est-à-dire CmΔ (imM), Cm7 (im) et Cm6 (im6). On propose donc ici de faire jouer les deux principes,

▶75 *Cf.* p. 171-175.

▶76 Au niveau de l'infrastructure, c'est-à-dire sans même parler des enrichissements voire altérations possibles.

de règle souple et d'intuition. En principe, la cohérence d'un système descriptif est une garantie de justesse de l'appréhension. Quand toutefois apparaît un conflit, la pertinence de la description est à mon sens toujours à privilégier par rapport à la pureté de la règle.

3.2 Détermination des zones tonales

Après avoir vu que les accords, unités harmoniques élémentaires, se combinent dans des enchaînements d'accords issus de modèles identifiés, ces enchaînements vont s'assembler entre eux pour former une unité syntagmatique d'un niveau supérieur. Un critère permettant de délimiter ces unités est la tonalité et ses changements, emprunts et modulations.

C'est sans doute sur ce point que l'analyse harmonique du jazz est la plus proche de l'analyse classique. Le problème principal, en amont, est d'être certain de la situation harmonique dans laquelle on se trouve. En effet, dans le jazz, la situation tonale est très souvent « contaminée » ponctuellement par d'autres, le blues principalement. Il convient alors de ne pas commettre d'erreur d'interprétation par une mauvaise identification de la situation. La nature du répertoire donne des indications précieuses sur ce point. Le répertoire de *Tin Pan Alley*, les standards de la comédie musicale, largement utilisé par les musiciens de jazz, est le plus souvent tonal dans des formes assez pures (et élémentaires). Il arrive toutefois qu'il se soit laissé influencer par des apports extérieurs, notamment celui du jazz et du blues. Les compositions produites par les musiciens de jazz eux-mêmes sont globalement plus ouvertes harmoniquement. Il est plus fréquent d'y rencontrer des situations harmoniques hybrides.

Pour ce qui est de l'harmonie telle qu'on la rencontre usuellement dans les standards, l'analyse est généralement simple parce que le matériau lui-même est simple. L'harmonie est usuellement très liée à la forme. Les deux structures les plus souvent rencontrées sont, on l'a vu, AABA et ABAC. Dans l'AABA, on observe rarement de modulation dans les sections A. En revanche la section B est presque toujours modulante, ces modulations pouvant se produire à des tons proches ou très éloignés. La modulation est souvent brusque, préparée uniquement par le seul accord de dominante de la nouvelle tonalité. Il n'en va pas de même à la fin de la section B, où la préparation du retour à la tonalité d'origine est généralement plus progressive, passant par plusieurs accords-pivots successifs. La structure ABAC est de manière générale moins modulante, les modulations éventuelles se faisant, dans les sections B ou C, vers des tons proches.

Dans l'analyse partielle de l'harmonie où l'on cherche à comprendre une grille harmonique synthétique sans prendre en compte une réalisation particulière, une analyse des zones tonales assez sommaire se révèle souvent suffisante.

> « [La modulation] s'effectue par rapport à un plan déterminé, *le Ton principal*, qu'elle quitte au moyen d'altérations : *altérations passagères* sans influence sur l'état tonal, simples *inflexions* d'ordre ornemental, ou *altérations durables*, promotrices de changements organiques importants. » [77]

Cette définition d'Amy Dommel-Diény – quoi qu'on en juge sur le plan théorique – suffit à décrire les opérations sommaires nécessaires et en principe suffisantes à l'analyse harmonique qui nous concerne : il convient donc d'identifier le ton principal et ensuite de considérer une à une toutes les altérations pour évaluer si elles sont d'ordre accidentel ou durables. Pour les altérations accidentelles, on pourra éventuellement utiliser l'*emprunt* comme catégorie intermédiaire entre le ton principal et la modulation (mais on sait que cette dénomination est aujourd'hui moins prisée). Le cas caractéristique est celui de la dominante secondaire dans un cycle des quintes : un V de V (IIx, soit D7 suivi de G7 dans la tonalité de Do majeur) doit-il être considéré comme un emprunt au ton voisin comportant une altération de plus (ici Sol majeur et son Fa♯) ? Il n'est pas forcément nécessaire de créer des critères précis déterminant la frontière entre altérations passagères et durables, entre emprunt et modulation. Dans notre exemple, il importe de noter que le Fa♯ de D7 est une altération, éventuellement qu'elle est produite par un mouvement mélodique, qu'elle transforme la qualité de l'accord en dominante, qu'elle transforme en dominante secondaire l'accord qui peut être interprété comme un V de l'accord suivant, donc éventuellement comme un mouvement vers le ton voisin de Sol majeur. Les trois catégories, ton principal, emprunt, et modulation, ne sont pas des unités discrètes mais plutôt des moments d'une continuité dont les limites sont floues et qui, par conséquent, se chevauchent.

De façon générale, on peut se ranger facilement à l'avis de Jean-Pierre Bartoli et Nicolas Meeùs :

> « La question de savoir à partir de quel moment on se trouve en présence d'une modulation n'est dans la plupart des cas, au sens propre, qu'une question de point de vue. Examiné d'un point de vue rapproché, tel 4e degré haussé peut apparaître comme une modulation locale à la dominante. Envisagée d'un point de vue plus élevé, au niveau d'une phrase ou d'une section, cette même altération ne donne plus lieu qu'à un emprunt, ou à une "dominante de la dominante". Une vision plus éloignée encore gomme le relief et le 4e degré n'apparaît plus que comme une altération chromatique passagère. Le problème, alors, n'est pas de savoir quelle est la bonne explication, parmi ces trois possibilités, mais de faire comprendre à l'étudiant que chacune d'entre elles exprime une part de la réalité musicale, toujours complexe. L'analyse devrait être à même de rendre compte de cette complexité. » [78]

[77] **Dommel-Diény 1974, p. 99.**

[78] **Bartoli, Meeùs 2002, p. 7.**

4 Conclusions

En guise de conclusion à ce chapitre, je souhaiterais évoquer quelques idées générales, sans lien entre elles.

4.1 Effet de clôture des degrés I intermédiaires

La première concerne les théories des progressions prenant en compte principalement l'intervalle entre les fondamentales des accords, celle des vecteurs harmoniques par exemple. Si l'on observe les deux modèles I – V – I d'une part et I – IV – I de l'autre, la statistique met les deux cas à égalité avec un vecteur dominant (enchaînement de quinte descendante) et un sous-dominant (enchaînement de quarte descendante) de part et d'autre. Dans la première progression, le sous-dominant vient en premier, dans la seconde c'est l'inverse. Cette statistique, tant que l'on ne prend pas en compte l'ordre d'apparition des vecteurs, est donc inopérante pour rendre compte de la différence fondamentale entre les deux progressions.

Philippe Cathé anticipe cette objection en évoquant les « pendules », c'est-à-dire les progressions de trois accords dont les deux extrêmes sont identiques (ce qui est bien sûr le cas de I – V – I et I – IV – I).

> « Pourtant fréquents, les mouvements pendulaires n'ont que rarement retenu l'attention des analystes. Ces mouvements ont cependant été théorisés par Yizhak Sadaï en 1980 sous le nom de *patterns a-b-a* [...] Il s'agit du cas particulier d'une paire vectorielle dans laquelle le premier et le troisième accords sont identiques. Ces successions ont tendance à faire converger les pourcentages vers la moyenne car elles contiennent deux vecteurs opposés. Elles gomment donc une partie des particularités stylistiques visibles grâce aux vecteurs harmoniques. » [79]

La question ici ne porte pas tant sur l'usage des « pendules » en soi. Ils sont peu fréquents dans l'harmonie tonale du jazz. Les deux que l'on a élus comme modèle appellent l'ajout et la substitution d'accords, lesquels font précisément perdre à ces deux modèles leur caractère pendulaire.

L'objection porte plutôt sur l'évaluation des intervalles entre le degré I (hors celui de départ) et tout autre degré. Le I dans cette position a, me semble-t-il, toujours un effet de fermeture qui autorise à repartir de n'importe quel point, l'oreille s'étant en quelque sorte refait une virginité en clôturant la séquence. Pour cette raison, l'intervalle entre ce I et l'accord qui ouvre une nouvelle phrase harmonique me semble moins significatif, en tout cas d'une nature différente. J'en prendrai pour exemple la partie B de « My Romance » (Rodgers-Hart), composée de deux phrases harmoniques enchaînées, de 4 mesures chacune (en Do majeur) :

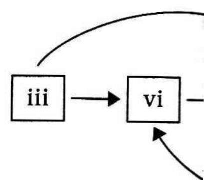
– F – Fm | C – C7 | F – Fm | C

– F♯Ø – B7 (♭9) | Em7 – A7 | Am7 – D7 | Dm7 – G7

[79] Cathé 2008, p. 7-8.

La deuxième
un ♯ivØ, procédé
s'évapore dès qu
d'autant plus qu
successifs font co
les mêmes fondam
Le dernier accord
un intervalle de qu
ici qu'il serait ab
entre les deux ph
mesure sur le deg
être révélateur d'u
la théorie de vect
peut-être simplem
sophistication à la

Ce pourrait êtr
et Dorothy Payne
aller n'importe où



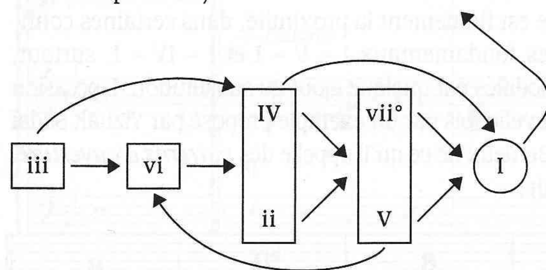
Si cette observa
un jugement comm
occurrences comp
(vecteurs dominan

> « [...] Dans
> remment en
> V et du vii°
> dire que les
> alors que cel
> "tonales". C'
> *en général* t
> ensemble lin

Car, à part dan
sont précédées de

La deuxième est un cycle des quintes déroulé en entier. Le IV est remplacé par un ♯ivØ, procédé classique pour évoquer une tonalité virtuelle de Mi mineur, laquelle s'évapore dès que le Em7 apparaît comme un véritable iii de Do majeur (et ce d'autant plus que la mélodie est entièrement diatonique), et des chromatismes successifs font coexister deux dominantes secondaires avec les degrés naturels sur les mêmes fondamentales. L'observation porte sur la charnière entre les deux phrases. Le dernier accord de la première (C) et le premier de la seconde (F♯Ø) produisent un intervalle de quarte augmentée qui n'est évidemment pas usuel, mais il m'apparaît ici qu'il serait abusif de le traiter à égalité avec les autres, tellement l'articulation entre les deux phrases est claire et limpide (avec un long temps de repos d'une mesure sur le degré I concerné). Je ne doute pas que ce type d'articulation puisse être révélateur d'un style de composition (c'est bien là un des objectifs, je crois, de la théorie de vecteurs harmoniques) et pris en compte par un comptage. Il faudrait peut-être simplement le traiter à part, ce qui aboutirait à ajouter un élément de sophistication à la constitution et au dépouillement de ces comptages.

Ce pourrait être un sens à donner, dans la « carte des degrés » de Stefan Kotska et Dorothy Payne [80], à la seule flèche qui ne mène nulle part (parce qu'elle peut aller n'importe où) :



[9] Carte des degrés de Kotska et Payne

Si cette observation était de quelque pertinence, elle pourrait mener à relativiser un jugement comme celui formulé par Dmitri Tymoczko, fondé sur un décompte des occurrences comparées d'enchaînements de quinte ou de quarte descendantes (vecteurs dominants ou sous-dominants) :

> « [...] Dans le langage tonal de Bach, l'accord du I se meut plus ou moins indifféremment en progressions dominantes ou sous-dominantes, tandis que les accords du V et du vii° ont une forte tendance aux progressions dominantes. On pourrait donc dire que les progressions commençant par I sont "modales" au sens de Meeùs [81], alors que celles commençant sur V, sur vii° ou dans une moindre mesure sur ii sont "tonales". C'est donc une simplification abusive que de suggérer que l'harmonie tonale *en général* tend aux progressions dominantes : la tendance n'appartient qu'à un ensemble limité d'accords de l'univers diatonique. » [82]

Car, à part dans la première occurrence, les « progressions commençant par I » sont précédées de progressions finissant par le même I.

[80] Kotska - Payne 2000, cité par Tymoczko 2003, p. 49.

[81] Je ne suis pas certain que ce soit exactement ce que dit Nicolas Meeùs.

[82] Tymoczko 2003, p. 53-54.

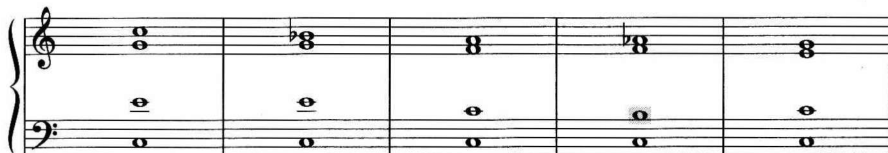
4.2 Proximité des modèles

On avait déjà précisé au début de l'exposé sur la proposition de grammaire que le modèle de progression de secondes ne devait pas être placé au même plan que les deux autres, de cycle des quintes et plagal ▶83. Non seulement il n'est pas cadentiel, mais on ne l'a retenu que pour une raison toute pragmatique : il apparaît souvent et il aurait paru réducteur de le passer sous silence en le ramenant à l'un des autres modèles plus fondamentaux. En réalité, il est facilement réductible à l'enchaînement plagal. En effet, partant de I – ii – iii, il suffit d'appliquer la substitution diatonique, vers le haut pour ii et vers le bas pour le iii pour obtenir le modèle I – IV – I. Le rapprochement du modèle de cycle des quintes est plus difficile mais il n'est pas impossible, surtout dans la version où le iii s'enchaîne à un véritable cycle des quintes :

I – ii – iii – vi – ii – V – I (c'est encore le cas dans « My Romance »).

Il est alors facile d'appliquer vers le bas la substitution diatonique au ii pour obtenir un vii et ainsi un cycle des quintes « pur » (et presque complet, seul le IV manquant entre I et vii).

Mais ce qui frappe plus encore est finalement la proximité, dans certaines configurations entre les deux modèles fondamentaux I – V – I et I – IV – I. surtout, précisément, quand ils sont déjà modifiés par quelque ajout ou substitution. L'occasion est donnée de le constater une nouvelle fois par un exemple proposé par Yizhak Sadaï qui évoque dans son article de 1986 deux de ce qu'il appelle des *patterns d'ouverture*. Le second se présente comme suit :



▲10 *Pattern* d'ouverture (Yizhak Sadaï)

L'auteur le repère notamment dans quatre occurrences précises, chez Bach *(Clavier bien tempéré, I, prélude n° 7)*, Schumann *(Quintette pour piano, op. 44)*, Mozart *(Sonate pour piano, K. 332)* et Chopin *(Mazurka, op. 6, n° 4)* ▶84.

Or, à une note près, il s'agit exactement de ce que, après Julien Falk, on a appelé la forme coda :



▲11 Forme coda

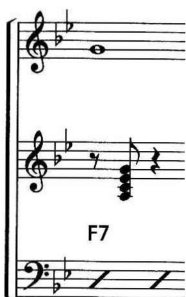
▶83 *Cf.* p. 197-199.

▶84 Sadaï 1986, p. 322-323.

Une seule nc
deuxième encha
mais de la sensib
comme une var
canonique I – IV
progression à un
jamais paru si p
voix comme struc
apparaît en effet

La conceptio
jazz ▶86 et sa pro
proximité des cac
du « Jumpin' at t
1938.





Les deux acc
en Si♭. Mais si, de
la sensible La du
E♭6, soit un degr
de basse fait ent

Une seule note, donc, diffère : le Si du quatrième accord devient un Do dans le deuxième enchaînement. Il ne s'agit pas, évidemment, de n'importe quelle note mais de la sensible. La présence de celle-ci ▶85 suffit à classer la première progression comme une variante du cycle des quintes (ou au minimum de l'enchaînement canonique I – IV – V – I). Alors que son absence rattache indubitablement la seconde progression à un enchaînement plagal dans sa version forme coda. Les modèles n'ont jamais paru si proches, ce qui engage à considérer de nouveau la progression des voix comme structurante. Le fait de repasser ou non, dans une des voix, par la sensible apparaît en effet comme le geste déterminant.

La conception de basse réelle qui semble caractéristique de l'harmonie tonale du jazz ▶86 et sa propension à enrichir et altérer les accords tend à renforcer encore cette proximité des cadences parfaite et plagale. On peut en juger dans cet exemple extrait du « Jumpin' at the Woodside » enregistré par l'orchestre de Count Basie le 22 août 1938.

Saxophones ténor

Cuivres

B♭

F7

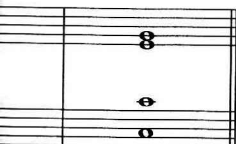
B♭

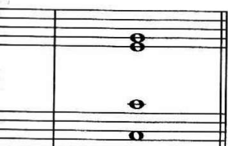
« Jumpin' at the Woodside », *riff* de la section A (Count Basie, 22 août 1938) 12▲

Les deux accords s'analysent facilement comme un B♭6 et un F9, soit un I – V en Si♭. Mais si, de façon identique aux exemples évoqués ci-dessus, on avait remplacé la sensible La du deuxième accord par la tonique Si♭, on obtiendrait un accord de E♭6, soit un degré IV. Cette proximité est encore accentuée par le fait que la ligne de basse fait entendre tout au long de cette section A une sorte de pédale de Si♭,

▶85 « La coprésence », devrait-on préciser puisque le Do est également présent.

▶86 *Cf.* p. 232-234..





supprimant ainsi la fondamentale du deuxième accord. Cette presque identité des enchaînements I – V – I et I – IV – I peut s'expérimenter à l'oreille où il n'est pas évident de saisir à la première écoute si l'on est en présence de l'une ou de l'autre.

4.3 Caractéristiques de l'approche tonale par le jazz ?

Mais ces observations ne concernent pas spécifiquement le jazz, même si un exemple a été pris dans un standard souvent enregistré par les musiciens de jazz. Je voudrais enfin aborder certains points plus propres à ce qui peut apparaître comme des différences de traitement de la tonalité par le jazz d'une part et la référence de la tradition savante de l'autre.

La première concerne le constat d'autant plus troublant qu'il paraît inexplicable : la formule canonique de la tonalité jazz n'est pas le I – IV – V – I de la tradition savante mais le I – ii – V – I. Il faut bien entendu relativiser puisque cette dernière formule est aussi très courante dans la musique de concert, mais l'inverse n'est pas vérifié : le I – IV – V – I est rare dans le jazz. Avant d'en tirer plus de conséquences, il faudrait d'abord s'assurer du rôle d'intermédiaire qu'a tenu le répertoire de *Tin Pan Alley*. Est-ce celui-ci qui a opéré ce déplacement et les musiciens de jazz se seraient contentés de l'adopter sans barguigner ? Ou au contraire, les jazzmen ont-ils transformé dans ce sens les textes du *Great American Songbook* qui, eux, conservaient le canon. Seul un examen attentif, sous cet angle, d'un corpus significatif, nous donnerait la réponse.

Enfin, le point le plus important à mes yeux a déjà été évoqué plus haut ▶87 et concerne le rôle de la basse réelle. Dmitri Tymoczko l'évoque sur un exemple précis :

> « Nombre de […] progressions spécifiques à des renversements peuvent être attribuées à l'interchangeabilité de IV^{6} [en Do majeur La - Do - Fa] et vi [La - Do - Mi]. Le vi anormal dans une progression vi-I^{6} peut être compris comme impliquant une substitution pour le IV^{6} dans la progression plus typique (bien que toujours "sous-dominante") IV^{6}-I^{6}. De même, on peut interpréter la progression atypique V – IV^{6} comme impliquant une substitution de IV^{6} pour vi. Le fait que ces accords sont semblables n'est pas surprenant, puisqu'ils partagent deux notes communes et la même note de basse. C'est comme si vi et IV^{6} étaient deux versions d'un même accord, l'un avec une quinte juste, l'autre avec une sixte mineure sur la basse. *Présenter la chose de cette manière suggère qu'un principe de fonctionnalité de la basse, plutôt que de la fondamentale, pourrait être nécessaire pour expliquer la similitude entre IV^{6} et vi. Les théories des progressions fondamentales ont manifestement de la peine à rendre compte de ce fait : parce qu'elles sont fortement liées au principe de la fonctionnalité de la fondamentale, ces théories sont contraintes de traiter vi et IV^{6} comme des harmonies fondamentalement différentes.* » ▶88

Or, il me semble que ce principe de fonctionnalité de la basse est précisément celui qui préside à l'approche jazz de la tonalité. Il peut expliquer le principe si apparemment

▶87 *Cf.* p. 191-192.

▶88 Tymoczko 2003, p. 48. C'est moi qui souligne.

anodin et pourtan
sons (Do - Mi - S
Sol - La ou Do -
éventuellement a
du V), il perd son
devient courant à
tonale s'en trouve
ajouté qui produit,
Difficile donc, de ce
que le geste est t
accord, dont seul l

C'est peut-être l
conception de la bas
on se pose la que
conception de la b
ensuite seulement
fondamentales. C'e
traitements multip
l'exercice bien con
résolution (C) de l'a
une coda en repou
substituer un iii au
crée ainsi un iii – vi
ou sans variantes.
générés par ces bass
harmonique prend a
largement repéré, c

Cela pourrait exp
on a signalé le pro
prendre les lignes de
en couleurs d'accor
possibilité de consti
retrouve cette tendan
sur une grille harmo
theory, soit « quelle
alors une série de ga
générant un recours
dorien, éolien ou ph
gammes et de corres

On tiendrait égale
de la tonalité, vers 19
au début du même si

ette presque identité des
à l'oreille où il n'est pas
ce de l'une ou de l'autre.

le jazz ?

nent le jazz, même si un
ar les musiciens de jazz.
ui peut apparaître comme
ne part et la référence de

qu'il paraît inexplicable :
– I de la tradition savante
ue cette dernière formule
inverse n'est pas vérifié :
plus de conséquences, il
u le répertoire de *Tin Pan*
siciens de jazz se seraient
ire, les jazzmen ont-ils
ook qui, eux, conservaient
corpus significatif, nous

é évoqué plus haut ▶87 et
ue sur un exemple précis :
nents peuvent être attribuées
] et vi [La - Do - Mi]. Le vi
e impliquant une substitution
oujours "sous-dominante")
ie V – IV6 comme impliquant
s sont semblables n'est pas
la même note de basse. C'est
d, l'un avec une quinte juste,
la chose de cette manière
tôt que de la fondamentale,
re IV6 et vi. Les théories des
eine à rendre compte de ce
de la fonctionnalité de la
et IV6 comme des harmonies

asse est précisément celui
e principe si apparemment

anodin et pourtant transgressif d'extension permettant de passer d'un accord de trois sons (Do - Mi - Sol par exemple, premier degré en Do majeur) à quatre : Do - Mi - Sol - La ou Do - Mi - Sol - Si. Du point de vue de l'harmonie d'école, on peut éventuellement admettre le Si si l'on considère que, dans cette position (en dehors du V), il perd son statut de sensible. On peut également constater que cet accord devient courant à partir de l'époque romantique sans que les principes de l'harmonie tonale s'en trouvent bouleversés. La cause sera plus malaisée à plaider pour le La ajouté qui produit, *nolens volens*, le renversement d'un autre accord (de degré vi). Difficile donc, de ce même point de vue conventionnel et dans les deux cas, d'admettre que le geste est transparent et que l'on se retrouve bien en présence du *même accord*, dont seul l'aspect changerait (à peine), par une ornementation différente.

C'est peut-être l'ordre des opérations qui diffère et se révèle significatif. Dans une conception de la basse fondamentale, on détermine une progression d'accords et ensuite on se pose la question des renversements, donc de la basse réelle. Dans une conception de la basse réelle, on choisit d'abord un enchaînement de basses et ensuite seulement on détermine les qualités d'accords, c'est-à-dire les progressions fondamentales. C'est ce qui me semble exactement se passer, par exemple dans les traitements multiples de l'anatole par les musiciens de jazz, notamment dans l'exercice bien connu du *turnaround*, consistant, au moment de jouer l'accord de résolution (C) de l'anatole final d'une pièce (C – Am7 – Dm7 – G7 – C), à improviser une coda en repoussant la conclusion ▶89. Le procédé le plus courant consiste à substituer un iii au I final. Plus exactement de jouer une basse Mi au lieu de Do. On crée ainsi un iii – vi – ii – V que l'on peut répéter aussi longtemps que souhaité, avec ou sans variantes. On peut alors jouer *a piacere* tous les accords possiblement générés par ces basses. Sur le Mi : Em7, E7, EΔ, etc., mais aussi C/E. La substitution harmonique prend alors un tout autre sens, très élargi par rapport à son usage déjà largement repéré, consistant à générer des dominantes secondaires.

Cela pourrait expliquer le côté plus vertical, moins contrapuntique du jazz, dont on a signalé le problème pédagogique qu'il pose : les étudiants ont tendance à prendre les lignes de basses pour données et intangibles, et raisonner sur cette base en couleurs d'accord, ignorant de cette façon les ressources du renversement, la possibilité de constituer des lignes de basse alternatives et la conduite des voix. On retrouve cette tendance dans le raisonnement mélodique. La question de l'improvisation sur une grille harmonique est le plus souvent posée sous la forme de la *chord-scale theory*, soit « quelles gammes peut-on jouer sur ces accords ? ». On sélectionne alors une série de gammes « qui marchent » sur les accords donnés, raisonnement générant un recours fréquent au vocabulaire des modes (« sur Cm7, je peux jouer dorien, éolien ou phrygien »), comme s'il ne s'agissait que d'un dictionnaire de gammes et de correspondances.

On tiendrait également une explication d'une spécificité jazzistique dans la sortie de la tonalité, vers 1960. Plutôt, comme leurs prédécesseurs de la tradition savante au début du même siècle, que de s'orienter vers la création de systèmes alternatifs

▶89 Keith Jarrett ou Brad Mehldau peuvent faire durer cet exercice plusieurs minutes.

(dodécaphonique ou autres), les musiciens ont préféré, pour une part importante, cultiver ce terrain des « couleurs » dans ce qu'on appelle ici l'harmonie non fonctionnelle ▶90. Cela pourrait encore donner une clé pour comprendre cette prédilection particulière, si souvent rencontrée chez les musiciens de jazz d'aujourd'hui, pour des compositeurs comme Claude Debussy, Maurice Ravel, Gabriel Fauré, Igor Stravinsky, les compositeurs russes, espagnols, français de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Cela pourrait expliquer que ces mêmes musiciens peuvent encore se contenter des textes harmoniques très simples du *Great American Songbook*, où la porte est plus largement ouverte au traitement des accords et des progressions simples, qu'à des cheminements tonals plus élaborés auxquels ils se montrent moins sensibles, préférant alors sortir purement et simplement de la logique tonale sans délaisser pourtant l'harmonique.

▶90 **On voudra bien nous pardonner ce raccourci historique évidemment bien cavalier.**

r une part importante, l'harmonie non fonc- endre cette prédilection l'aujourd'hui, pour des Fauré, Igor Stravinsky, Xe et du début du XXe ent encore se contenter gbook, où la porte est ressions simples, qu'à trent moins sensibles, tonale sans délaisser

HARMONIE 3

Situations harmoniques : blues, modalité, non-fonctionnalité

Si l'on a consacré un chapitre entier à la situation tonale, c'est que sa place est prédominante. D'autre part, c'est la plus complexe dans ses principes et elle a fait l'objet d'innombrables constructions théoriques.

L'harmonie du jazz ne se réduit pourtant pas à cette situation. Il convient maintenant de se pencher sur trois situations alternatives ou conjonctives (en effet l'harmonie du jazz, rarement « pure », mêle souvent plusieurs systèmes). Il s'agit du blues, de la modalité et de la non-fonctionnalité.

1 LE BLUES

« Blues » est un terme polysémique dont l'abord est plus complexe qu'il n'y paraît. Nul mieux que Jacques Réda n'a tenté de rendre cette complexité en quelques lignes :

> « De *to have* ou *to get the blues* il n'y a pas de traduction littérale possible. *Avoir les bleus* ne signifie rien, *broyer du noir* n'est qu'une équivalence malencontreuse et, en tout cas, irrecevable pour la définition d'un état d'âme où cette douceur consolante de la couleur prouve assez qu'il ne s'agit pas uniquement ni même principalement de mélancolie. En outre : *the blues* – ils sont plusieurs. Devenu d'usage en français, le singulier serait donc une faute si les langues pouvaient en commettre. Mais cette restriction apparente produit en fait le contraire d'un appauvrissement. Parler *du* blues suppose alors, dans l'énorme corpus de ce *trobar* afro-américain, l'existence d'un principe actif, déterminant en chacune de ses parties, et d'ailleurs démontré par son entière actuation dans une forme étonnamment stable depuis un siècle. En effet, la diversité infinie du répertoire *des* blues comme cantilènes (satiriques, érotiques, politiques, sentimentales, etc.) n'empêche pas *le* blues, en tant qu'absolu musical distinct des paroles qu'il véhicule, de toujours répéter harmoniquement *le même*. Et ce qui se répète ainsi dans ces douze mesures indestructibles a la fluidité du sentiment, la force de l'évidence et la rigueur interne du syllogisme. Il faut dire d'une telle évidence qu'elle est de nature *poétique*. À travers le malheur de l'exil et de l'esclavage, quelque chose a été saisi qui excède les compas de l'historien et du sociologue, et nous atteint au fond. » [1]

Cette complexité a souvent conduit à des confusions mélangeant les différents sens impliqués par le terme. Que trouve-t-on quand on tente de démêler ses fils ? Le blues peut être :

- une *musique*, déclinée en divers styles, selon des critères géographiques (blues du Delta, blues de Chicago, blues rural, blues urbain, etc.) ou historiques (blues primitif, blues classique, *classic blues singers*, boogie-woogie, blues moderne, etc.) ;
- une *forme*, se caractérisant par un cadrage (le plus souvent de 12 mesures en trois lignes) [2] et un modèle d'enchaînement harmonique donné ;
- une *situation harmonique* incluant plusieurs données : les *blue notes*, une gamme et des qualités d'accord ;
- un *ensemble de tournures mélodiques* où les *blue notes* tiennent une place prépondérante ;
- un pathos ou un affect : on peut dire de Billie Holiday qu'elle incarne un esprit du blues même quand elle chante des compositions qui ne doivent rien au blues. Cet esprit se caractérise par certaines inflexions, une conception du son, une expressivité, un accent.

> « Les Blue Devils, d'ailleurs, ne jouaient pas que du blues. Le soir où je les ai entendus pour la première fois, ils n'en ont pas joué tellement. Mais ils étaient toujours *bluesy*. Ce qui caractérisait avant tout cet orchestre, c'était la façon spéciale et personnelle de jouer quoi que ce soit. » [3]

[1] Réda 1990, p. 20-21.

[2] On discutera plus loin les cas de blues de 8, 16, 24 ou 32 mesures.

[3] Basie 2002, p. 8.

On se concentrera ici sur les aspects reliés à l'harmonie – à savoir les *blue notes*, la gamme et les qualités d'accord – mais aussi les questions formelles qui lui sont souvent intimement liées.

Dans quel ordre aborder ces différents points ? Au-delà de la question généalogique et de la localisation des origines du système musical du blues, plusieurs écueils apparaissent quant à sa conception générale. Dans le blues comme musique (en laissant pour l'instant de côté la question du blues dans le jazz), le système apparaît comme :

- *harmonique* : le plus souvent il s'agit d'une mélodie accompagnée d'accords ;
- *sonore* : la conception du son semble différente de la conception « occidentale », dans le sens d'une plus grande mobilité des degrés, de façon générale d'un plus grand travail sur le son, moins pur, plus chargé ;
- *scalaire* : une échelle particulière est le plus souvent identifiable et elle détermine largement le caractère associé au blues.

Or, ces trois points sont intimement liés, on ne peut les aborder séparément. La méthode la plus courante est d'identifier une « gamme du blues », dont le reste découlerait. Cette vision est trop réductrice et risque d'aboutir à des interprétations approximatives.

Reprenons ces points un à un. Si le caractère harmonique se donne d'emblée dans la forme courante de mélodies chantées accompagnées par un instrument harmonique, il apparaît toutefois qu'un conflit surgit entre le mélodique et l'harmonique. Tout au moins, la relation organique que l'on trouve entre les deux niveaux dans le système tonal n'existe pas ici. Gerhard Kubik, l'un des africanistes qui a étudié le plus en profondeur le blues et ses racines africaines dit à ce sujet :

> « Il y a de bonnes raisons de suggérer que certains des blues anciens étaient fondés sur un centre tonal continu en forme de bourdon, sans aucune notion de degrés tonals, sans aucune supposée "progression de fondamentales" pour utiliser les termes de John Blacking. » ▶4

Que l'on suppose les accords ajoutés « après » ou non, le hiatus entre mélodie et harmonie apparaît lorsqu'on étudie cette relation, comme on le verra plus loin.

Par ailleurs, une conception différente du son, aux degrés moins stables se donne immédiatement à entendre. Elle fournit une partie de la réponse à la question précédente :

> « Les catégories occidentales tendent à obscurcir l'intégrité des ressources de hauteurs des chanteurs de blues. Il est ainsi nécessaire d'abstraire les lignes vocales de leur accompagnement par des instruments accordés sur des échelles occidentales, et d'examiner à part les lignes vocales et leur système. » ▶5

La détermination de l'échelle pertinente (ce qu'on appelle le plus souvent « la gamme blues ») est donc étroitement dépendante de cette conception du son. Par ailleurs, il faut se garder de chercher à la déduire ou même de la relier à un système d'accords. C'est pourquoi il convient d'examiner d'abord la question de la nature des degrés, et avant eux des *blue notes*, pour ensuite se préoccuper de l'échelle, pour déboucher finalement sur le système harmonique à l'œuvre.

▶4 Kubik 1999, p. 128.

▶5 *Ibid.*, p. 126.

1.1 Les *blue notes*

L'idée de *blue note* est très ancienne, plus ancienne que le jazz et même, pourrait-on dire, que le blues lui-même. Dans un des premiers textes imprimés où apparaît le mot « jazz » (en 1915), cette question est déjà abordée (sous la forme d'un entretien avec un musicien afro-américain imaginaire) :

> « "Une *blue note* est une note acide" [*a sour note*], expliqua-t-il. "C'est une dissonance, une dissonance harmonique. Les blues ne sont jamais écrits dans notre musique, mais sont introduits par le pianiste ou les autres musiciens. Ils ne sont pas nouveaux. Ils sont juste redevenus populaires. Ils ont commencé dans le Sud voici un demi-siècle et sont à l'origine introduits par les foncés [*darkies*]. Le nom courant pour eux est 'jazz'" » ▶6

Gunther Schuller partage cette hypothèse de l'ancienneté des racines du blues et va même plus loin :

> « Ces deux citations ▶7 tendent à confirmer l'opinion largement répandue selon laquelle la gamme blues existait avant la Guerre de Sécession. Quant à moi, comme je l'ai dit plus haut, je pense que la gamme blues a *toujours* existé – virtuellement – dans la musique afro-américaine, qu'elle faisait tout simplement partie de l'héritage africain. » ▶8

Le nombre et le statut des *blue notes* sont sujets à controverse. Le problème a le plus souvent été envisagé dans le cadre de la réflexion sur la gamme (alors qu'il vaut mieux, semble-t-il, procéder à l'inverse), et ce de façon d'abord défective : certaines notes « manqueraient » par rapport à la gamme diatonique occidentale, et les *blue notes* seraient celles qui différeraient, des « inflexions » qui donneraient ainsi la « couleur » blues, et se révéleraient par là caractéristiques. Pour Gerhard Kubik :

> « Dans la littérature, [...] diverses théories sur [l'origine des *blue notes*] ont été proposées [...], toutes procédant du point de départ selon lequel les *blue notes* sont des "déviations" ou des "inflexions" *des* hauteurs normales (c'est-à-dire le diatonisme européen) [...]. Pourtant, nous qui avons travaillé dans des cultures africaines aux systèmes tonals les plus divers, ne pouvons-nous empêcher de voir les "inflexions" dans l'autre sens. » ▶9

Je suis tenté d'aller plus loin encore que Gerhard Kubik et de penser que l'on doit, méthodologiquement, penser la gamme blues sans la référer à une autre, fût-elle européenne ou africaine (ce qui est la question historique, généalogique, archéologique), mais comme elle se manifeste dans la musique, en l'occurrence le blues lui-même (avant le jazz).

Quoi qu'il en soit, on est ramené à cette nécessité de statuer sur la question des *blue notes* avant de pouvoir parler de l'échelle. La première question est celle de la mobilité des sons. De toute évidence, dans le blues, la hauteur des notes varie. La conception de la justesse est différente, voire absente. Mais comment prendre en compte cette mobilité et comment, surtout, l'intégrer à un système scalaire ?

▶6 Seagrove 1915.

▶7 Extraites de *Slave Songs of the United States* (1867), et de *The Cabin and Plantation Songs as Sung by the Hampton Students* (Thomas Fenner, 1874).

▶8 Schuller 1997, p. 60.

▶9 Kubik 1999, p. 118.

« Certains guitaristes tirent sur la corde avec leurs doigts. Mais qu'est-ce qui est une *blue note* et qu'est-ce qui est simplement une "torsion" de la note comme expression d'un style très mélismatique. » [10]

La solution restante est alors d'écouter et de relever les degrés qui sont le plus souvent infléchis.

« Les chanteurs de blues du Sud profond parlent de "tourmenter" [*worrying*] ou de "tordre" [*bending*] les notes de la voix ou d'un instrument tel que la guitare. Ces notes tourmentées ou tordues sont généralement la tierce et la septième (et parfois la quinte) de la gamme diatonique occidentale. David Evans a suggéré que les musiciens de blues procèdent à partir d'une conscience de "zones de hauteurs flexibles" [*flexible pitch areas*] » [11]

Cette notion me paraît tout à fait adaptée. Elle signifie que certains degrés n'ont pas de hauteur fixes, mais peuvent varier dans les limites d'un intervalle identifié. On parlera donc de degrés mobiles.

Le problème est ensuite de savoir quels sont ces degrés. L'auteur en indique deux – le III et le VII – et un éventuel troisième (le V). Mais les choses sont plus compliquées car à l'examen, on constate que si le III[e] degré évolue bien dans un intervalle d'un demi-ton, ce n'est pas le cas du septième qui oscille beaucoup moins, voire pas du tout. Gerhard Kubik en convient d'ailleurs et ébauche même une théorie très sophistiquée pour justifier la mobilité de l'un et l'immobilité de l'autre [12]. Si le consensus se forme pourtant sur ces deux *blues notes* incontestables, ce n'est donc pas sur l'argument de la mobilité. Le seul point commun risque d'être celui de la différence par rapport à d'autres système scalaires, ce qui nous ramène au schéma de la défectivité (qu'on souhaitait éviter). Il est pourtant difficile et même impensable de ne pas considérer la septième comme une *blue note*, tellement, d'une part cette idée est ancrée dans les esprits, mais surtout parce qu'elle est effectivement largement associée à un *ethos* du blues.

On posera donc provisoirement l'existence de deux *blue notes* :

1. La tierce (qu'on appellera ici « *blue note* 3 ») est indiscutablement un degré mobile. Elle oscille (en Do [13]) entre Mi et Mi♭. Ces deux hauteurs, ainsi que toutes les intermédiaires sont bien la manifestation, dans ce contexte, de la même note, du même degré. La variabilité de hauteur de cette *blue note* a fait souvent parler d'une ambiguïté tonale du blues qui mêlerait majeur et mineur. Si cette idée peut se défendre d'un point de vue esthésique (on peut le percevoir ainsi), il est plus hasardeux d'y voir une caractéristique harmonique. C'est à mon sens un caractère mélodique, qui peut éventuellement s'interpréter, *a posteriori*, harmoniquement.

2. La septième (Si♭, qu'on appellera « *blue note* 7 »), qui n'est pas un degré mobile.

[10] *Ibid.*, p. 124.

[11] *Ibid.*

[12] *Ibid.*, p. 130-139.

[13] Tous les exemples à suivre seront donnés dans ce ton.

Reste le problème de la troisième *blue note*, sur le degré V, dont les qualités, et même l'existence, sont beaucoup plus discutées. Si Gunther Schuller en voit de nombreux exemples à partir des années 1920, Winthrop Sargeant, par exemple se montre sceptique :

> « J'ai souvent entendu avancer la théorie d'une "quinte bleue", mais je n'ai jamais pu trouver aucune preuve convaincante pour étayer une telle théorie. » ▶14

Quant à Gerhard Kubik, son point de vue est complexe :

> « [La soi-disant "quinte abaissée" *[flatted fifth]*] ne fut reconnue comme une *blue note* que dans les années 1940, mais il ne fait aucun doute qu'elle a existé dans certains blues anciens. [...] Constitue-t-elle un cas différent dans la tradition du blues ? Après tout, les deux autres *blue notes* sont caractéristiques du répertoire mélodique dans presque tous les blues qui ont été enregistrés, alors que la quinte diminuée apparaît sporadiquement, par exemple chez Bessie Smith, Ed Bell, John Lee Hooker et d'autres. Il se pourrait même qu'elle soit devenue plus commune dans le blues au cours des années 1940, après qu'elle ait pris une position prééminente dans le bebop, un développement qui pourrait s'être reflété en retour sur des chanteurs de blues comme John Lee Hooker. Quoi qu'il en soit, la quinte abaissée, surtout quand elle est utilisée comme *note de départ de phrases descendantes* (comme chez Bessie Smith), ou résolue vers le bas dans divers autres contextes, doit être considérée comme une hauteur distincte. Sa position mélodique à l'intérieur du pattern scalaire du chanteur (sans prendre en compte l'accompagnement instrumental) contient probablement la clé de sa genèse. La quinte abaissée dans le blues apparaît le plus souvent comme partie d'une *phrase descendante*. Dans une phrase *ascendante* parfois le même chanteur ferait sonner une quarte juste. [...] Contrairement à son nom, la quinte abaissée [*flatted fifth*] n'est pas une quinte diminuée [*flat fifth*] C'est une composante indépendante de patterns scalaires trouvés dans le blues. Dans le blues, *Sol* et la zone de hauteur comprenant ± *Fa* dièse sont des sonèmes [*tonemes*] séparés. » ▶15

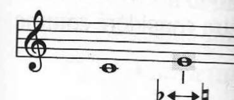
Je dois confesser une certaine perplexité quant à l'influence en retour du bebop sur des chanteurs comme John Lee Hooker. J'avouerai encore ne pas bien comprendre l'argumentation de Kubik. Une fois admise l'existence d'une *blue note* à cet endroit et de son caractère mobile, la question serait de savoir s'il s'agit d'un cinquième ou d'un quatrième degré ? Je pencherai plus spontanément pour le cinquième, comme la plupart des commentateurs ▶16. Quoi qu'il en soit, on peut admettre qu'il y a là une « zone de hauteur flexible » entre les deux notes Fa et Sol, ce qui, à mon sens, règle une grande partie du problème.

Pour ce qui me concerne, il me semble donc qu'il n'est pas possible de ne pas prendre en compte une troisième blue note 5 à laquelle il faut attribuer, à elle aussi, une zone de flexibilité d'un demi-ton entre Sol et Sol♭.

▶14 Sargeant 1975, p. 169-170. Gunther Schuller discute cette position (Schuller 1997, p. 60-61).

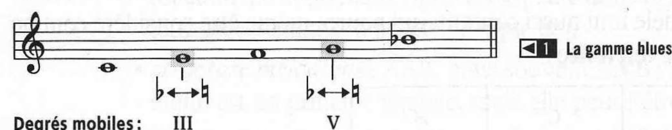
▶15 Kubik 1999, p. 146-149.

▶16 Kubik évoque encore une autre thèse, celle de David Evans : « [...] Comme explication possible d'un tel type d'occurrence, David Evans a suggéré que la quinte abaissée pouvait fonctionner "comme la *blue note* d'une *blue note* (c'est-à-dire la tierce d'une tierce). Il semble que John Lee Hooker joue souvent de cette façon, évoluant de la tonique à la tierce bleue à la quinte bleue [...]" » (Kubik 1999, p. 148).



1.2 La gamme blues

Il découle des incertitudes quant à la définition des *blue notes* que la définition de la « gamme blues » (ou « gamme du blues ») est elle aussi problématique. De fait, d'un observateur à l'autre, sa description est très variable. Bien que certains auteurs estiment que la *blue note* 7 est un degré mobile comme le III[e], il me semble au contraire à l'observation – aussi bien dans le blues que dans le jazz – qu'il est préférable de la présenter sous forme d'une gamme pentatonique ▶17 avec deux degrés mobiles III et V (indiquant l'autre extrémité de la zone de hauteur mobile) :



◀1 La gamme blues

1.3 Accords et enchaînements

L'accord dans le blues des origines a pour caractéristique de ne connaître qu'une seule qualité : à trois sons c'est l'accord parfait majeur, à quatre sons l'accord de septième. Dans l'enchaînement originel, seuls trois degrés sont utilisés : I, IV et V. Tant qu'il s'agit d'accords de trois sons, la similitude avec le fonctionnement tonal est frappante : les accords-clés sont les mêmes. Cette proximité se voit confirmée quand, comme c'est souvent le cas, le I[er] degré devient un accord de septième sur la 4[e] mesure, spécifiant ainsi la fonction d'un V de IV. Même chose encore quand le V, en gagnant un quatrième son, pousse sans aucun doute dans la direction tonale. Tout change en revanche quand le premier et le quatrième degrés sont traités en accords de septième de dominante, qualité qui, dans la logique tonale, est associée uniquement à l'accord de cinquième degré. Toute assimilation à la tonalité s'évanouit alors.

Le lien entre fonction et qualité de l'accord, imposé dans la situation tonale, n'existe pas dans le blues. En effet, si l'on considère le I[er] degré à quatre sons – Do - Mi - Sol - Si♭ –, les quatre notes font bien partie de la gamme telle qu'on l'a définie. Il n'en va pas de même en revanche pour le IV[e] degré (Fa - La - Do - Mi♭) où le La est absent de la gamme, et le V[e] (Sol - Si - Ré - Fa) qui inclut un Si naturel et un Ré eux aussi introuvables dans cette même gamme. Cette absence de lien organique entre gamme de référence et construction des accords différencie fondamentalement le blues du fonctionnement tonal.

Il me semble abusif de parler de « système » harmonique du blues car aucun ensemble de règles cohérent ne peut être dégagé. Mais, autre différence fondamentale avec la tonalité, une forme – unique – est associée à la situation, un ordre,

▶17 **Mais il arrive aussi qu'on la présente sous forme heptatonique en ajoutant un deuxième degré (Ré) et un sixième (La).**

un enchaînement-type, qui est autre chose qu'une cadence. Dans sa forme la plus originelle, il se présente comme suit :

C	⁒	⁒	⁒
F	⁒	C	⁒
G	⁒	C	⁒

◄ 2 **Grille élémentaire du blues.**

L'addition d'un accord de IVe degré sur la 2e mesure des première et troisième lignes produit un modèle tout aussi courant, qui pourra même être considéré comme une première grille de référence :

C	F	C	⁒
F	⁒	C	⁒
G	F	C	⁒

◄ 3 **Grille de référence du blues**

De même, quand le Ier degré est joué à trois sons, l'accord à quatre sons arrive fréquemment sur la 4e mesure. Et bien sûr, très couramment, tous les accords sont joués à quatre sons, dans la qualité unique d'accord de septième.

Avant de poursuivre, il faut préciser la définition formelle de cette grille de référence. La première chose à noter est qu'elle comporte trois lignes de 4 mesures. C'est cette forme qui détermine les articulations importantes.

Il convient ensuite de prendre en compte le fait que le blues n'est pas qu'une grille harmonique avec un cadrage donné, mais une forme à part entière, mêlant de façon très intriquée les deux éléments, prosodique et musical. Dès 1926, l'un des commentateurs les plus informés, Abbe Niles, faisait l'observation suivante, dans laquelle il souligne aussi bien cette intrication du poétique et du musical que le caractère impair, asymétrique qui peut expliquer une part du succès de cette forme :

> « Les particularités structurelles des morceaux de blues peuvent résulter de celles des strophes. Le contraire est plus probable, mais il suffit de dire que l'architecture du blues est admirablement adaptée aussi bien à la chanson ou à la versification impromptues. Alors que la strophe a trois lignes au lieu des deux ou des quatre normales pour un couplet simple, de la même façon la voix chante (toujours en 2/4 ou dans une mesure courante) douze au lieu des huit ou seize normales, chaque ligne étant complète avec quatre mesures de l'air. Alors que chaque ligne exprime habituellement une pensée qui, après une période lui succédant, fait toujours sens, de la même façon l'air, à chaque dernière syllabe de chaque ligne, retourne à la tonique, la tierce ou la quinte, de telle façon que le tout présente une période de trois phrases semi-indépendantes, trois sauts reliés (séparés [...] par des intervalles remarquables), au lieu d'un vol suspendu, avec de bizarres effets successifs de finalité interne et d'incomplétude

finale. Quand on s'attend à ce que la mélodie s'arrête, elle reprend. Juste au moment où on s'attend à une quatrième phrase conclusive, on s'arrête, et l'instinct appelle une répétition. » [18]

Plusieurs degrés de structure sont ainsi observables :

1. La structure poétique : c'est incontestablement une structure en trois lignes de 4 mesures, mais elle est différente prosodiquement, mélodiquement et harmoniquement.

- *structure prosodique* : en principe AAB ; la phrase chantée (ou parlée) au cours de la première ligne est répétée dans la seconde, une seconde leur succède dans la troisième ligne [19].
- *structure mélodique* : AAB, mais souvent AA'B ; la même phrase mélodique est en principe répétée, mais elle peut l'être dans une variante.
- *structure harmonique* : ABC ; on a vu que dès la grille la plus originelle, les trois lignes sont différentes, la première commençant par I, la seconde par IV et la troisième par V.

La proposition A de la première ligne est donc en principe répétée mélodiquement lors de la deuxième ligne avec des paroles identiques mais des accords différents, alors que la troisième ligne est entièrement inédite. Pour caractériser la forme générale, peut-être faut-il alors la synthétiser en un AA'B, où le A' de la deuxième ligne exprime à la fois la répétition prosodique et mélodique et la différence harmonique. D'autre part, à un degré inférieur de la structure, le mode responsorial est constant dans les trois lignes : la phrase typique du blues est de 2 mesures sur les 2 premières mesures de chaque ligne, avec une réponse en principe instrumentale sur les 2 mesures restantes de chaque ligne.

On peut ainsi récapituler ces différents niveaux de structure dans le tableau suivant :

Lignes ↓	Mesures ⟶	1	2	3	4
1	Paroles	phrase A		réponse instrumentale	
	Mélodie	phrase A			
	Harmonie	A			
2	Paroles	phrase A		réponse instrumentale	
	Mélodie	phrase A ou A'			
	Harmonie	B			
3	Paroles	phrase B		réponse instrumentale	
	Mélodie	phrase B			
	Harmonie	C			

Niveaux structurels de la grille de référence du blues 4A

[18] Abbe Niles *in* Handy 1926, p. 6.

[19] Il semblerait qu'à l'origine, une seule phrase était dite trois fois. Pour Abbe Niles : « La pensée n'était pas nécessairement exprimée en une seule ligne, répétée deux fois sans variations. Il pouvait y avoir, et il y avait généralement une répétition, mais en revanche, la deuxième ligne pouvait légèrement modifier la première par l'emphase, tandis que la troisième introduisait une nouveauté : les lignes un et deux ayant exprimé, disons, un grief, une réflexion mélancolique ou un "si" sans illusion, la ligne trois apportait alors une raison au grief, une conclusion collatérale, une conclusion, ou le cours que prendraient les choses si le "si" se réalisait. La troisième devenait ainsi la ligne importante, relâchant la tension accumulée lors de la répétition du premier. » (Abbe Niles *in* Handy 1926, p. 2).

2. Le cadrage : il est étonnant de constater que le cadrage de 12 mesures s'impose sans toujours s'incarner dans un mètre fixe. Tout au long de « Kindhearted Woman Blues » (enregistré le 23 novembre 1936) par exemple, Robert Johnson passe à l'harmonie suivante quand bon lui semble, créant ainsi des changements de mesure incessants. Mais le cadrage demeure intact. Ce comportement se retrouve chez nombre de bluesmen qui chantent seuls en s'accompagnant eux-mêmes. Il me semble voir ici une preuve que la forme l'emporte sur la structure et que l'expression guide le déroulement musical (peut-être aussi que le mélodique guide l'harmonique). Philippe Baudoin fait valoir que la forme s'est cristallisée dans un cadrage et une mesure fixes dès que la volonté de jouer le blues à plusieurs les ont rendu indispensables [20].

Ces schémas qu'on peut qualifier d'originels, se retrouvent de façon quasi intangible dans toutes les variantes des styles proprement blues (c'est-à-dire ceux que l'on a définis comme faisant partie du blues comme musique). En revanche, dans le jazz, ces modèles ont subi un nombre incalculable de transformations. De nombreux accords se sont ajoutés, d'autres ont été substitués, d'autres encore retranchés, mais il semble qu'à de très rares exceptions près, une charnière soit conservée, réunissant le Ier degré sur la mesure 1 et le IVe degré sur la mesure 5, soit au début respectivement des première et deuxième lignes. Tous les autres accords peuvent être modifiés, sauf ceux-là, qui constitueraient ainsi l'universel commun à tous les blues, le cœur de son essence formelle et harmonique. À côté du degré I, le degré IV serait le plus essentiel à l'harmonie du blues, avant le V. Il est bien sûr tentant de rapprocher cette prédominance du IV sur le V de la présence de la cadence plagale dite « *amen* » dans la musique noire d'église [21].

1.4 Évolution de la grille de référence

Dans le jazz, la première évolution de l'harmonie du blues s'est faite par injection d'éléments d'harmonie tonale, en particulier la cadence parfaite, puis ses dérivés du cycle des quintes [22]. La grille de base de cet hybride se présente alors comme suit :

C	F7	C	C7
F7	⁒	C	Am7
Dm7	G7	C / Am7	Dm7 / G7

[5] **Grille de blues avec ajouts tonals**

Ainsi la première moitié de la grille originelle est-elle conservée [23]. À partir de la mesure 8 en revanche, la formule vi – ii – V – I se répète deux fois en se substituant aux accords d'origine. C'est la grille rencontrée le plus souvent dans les blues bebop.

[20] Baudoin 1990, p. 102.

[21] Selon Wynton Marsalis : « le blues met en jeu les accords de base de l'harmonie occidentale, le I, le IV, le V. Sa progression centrale est I – IV – I, la cadence *"amen"* dans la musique religieuse occidentale » (*in* Crouch 1991). Toutefois le blues est d'un autre point de vue à l'opposé de la musique religieuse. Les églises noires voyaient d'ailleurs d'un mauvais œil cette musique profane chantant souvent des attitudes assez peu conformes à la morale chrétienne.

[22] Ce qui n'exclut pas que de telles évolutions aient pu avoir lieu également, peut-être plus ponctuellement, dans le blues lui-même et d'autres musiques populaires étatsuniennes.

[23] Il existe de nombreuses variantes à la mesure 2. On a choisi ici de faire figurer l'accord de septième du degré IV, mais on peut trouver aussi l'accord parfait de ce même degré IV ou encore les substituts tonals Dm7 – G7, soit ii – V.

ıdrage de 12 mesures
fixe. Tout au long de
ɔre 1936) par exemple,
ɔon lui semble, créant
adrage demeure intact.
ıen qui chantent seuls
ici une preuve que la
guide le déroulement
ıarmonique). Philippe
ns un cadrage et une
lusieurs les ont rendu

uvent de façon quasi
lues (c'est-à-dire ceux
ıe). En revanche, dans
mations. De nombreux
res encore retranchés,
rnière soit conservée,
ıesure 5, soit au début
ɛs accords peuvent être
nmun à tous les blues,
gré I, le degré IV serait
r tentant de rapprocher
ɛ plagale dite « *amen* »

s'est faite par injection
ite, puis ses dérivés du
ɛnte alors comme suit :

de blues avec ajouts tonals

servée ▶23. À partir de
ĸ fois en se substituant
t dans les blues bebop.

Elle peut subir toutes les modifications autorisées par les transformations tonales des accords évoquées plus haut. Un des résultats les plus sophistiqués est la grille dite du « blues suédois » (expression française dont l'origine reste obscure) – tel qu'on l'entend par exemple dans « Blues for Alice » de Charlie Parker – qui se présente de la façon suivante (transposé ici de sa tonalité originale de Fa en Do) :

C	BØ / E7	Am7 / D7	Gm7 / C7
F7	Fm7 / B♭7	Em7 / A7	E♭m7 / A♭7
Dm7	G7	C / Am7	Dm7 / G7

◄6 **Grille du blues suédois**

Un autre exemple éclairant de « tonalisation » du blues nous est donné par le « Solar » de Miles Davis :

Cm	%	Gm7	C7
FΔ	%	Fm7	B♭7
E♭Δ	E♭m7 / A♭7	D♭Δ	DØ / G7(♭9)

◄7 **Grille de « Solar » (Miles Davis)**

Seules ici sont conservées les fondamentales des accords des mesures 1 – le i étant toutefois traité en mineur – et 5 de la grille originelle.

Des grilles d'une grande complexité ont pu ainsi être élaborées. Parmi les plus avancées, on mentionnera celle de « Goodbye Pork Pie Hat » de Charles Mingus (transposé ici de sa tonalité originale de Mi♭ en Do) :

C7 / A♭7	D♭Δ / G♭7	B♭7 / A♭7	B♭7 / C7
Fm7 / A♭7	Dm7 / G7	A7 / D7	A♭Δ / D♭Δ
G♭7 / F7	G7 / B♭7	C7 / A♭7	D♭Δ / G♭7

◄8 **Grille de « Goodbye Pork Pie Hat » (Charles Mingus)**

On notera encore que, même dans cette version très éloignée de la grille originelle, subsistent, *in extremis*, les fondamentales des degrés I et IV aux mesures 1 et 5.

Les cas où le degré IV n'apparaît pas à la mesure 5 sont très rares. On peut citer, toujours de Charles Mingus, « Nostalgia in Times Square » (transposé ici de sa tonalité originale de Fa en Do) :

C7 / B♭7	%	%	%
A♭m7 / D♭7	%	C7 / B♭7	%
Am7 / D7	Gm7 / C7	Fm7 / B♭7	C7

◄9 **Grille de « Nostalgia in Times Square » (Charles Mingus)**

Le IV n'apparaît pas à la mesure 5, mais on notera que C. Mingus retrouve la simplicité originelle de la grille en conservant la même harmonie dans les mesures 1, 2, 3, 4, 7 et 8 d'une part, 5 et 6 de l'autre.

Reste la question du blues mineur. La grille la plus simple se présente comme suit :

Cm	⁒	⁒	⁒
Fm	⁒	Cm	⁒
G7	⁒	Cm	⁒

◄10 **Grille élémentaire du blues mineur**

Il s'agit de la transposition de la grille originelle majeure dans laquelle les degrés I et IV ont été minorisés, mais pas le V qui est même conservé dans sa forme à quatre sons ►24. De la même façon, un degré IV peut s'ajouter à la mesure 2 :

Cm	Fm	Cm	⁒
Fm	⁒	Cm	⁒
G7	⁒	Cm	⁒

◄11 **Grille de référence du blues mineur**

Ces grilles mineures fondamentales subissent elles aussi de nombreuses transformations, à un degré toutefois un peu moindre que pour le blues en majeur. On mentionnera pour exemple la grille de « Interplay » de Bill Evans (transposé ici de sa tonalité originale de Fa en Do) :

Cm	Cm(♭6)	Cm6	C7(♭9)
Fm7	⁒	Cm	E♭7(♯11)
DØ	G7(♭9)	Cm / E♭Δ	A♭Δ / D♭Δ

◄12 **Grille de « Interplay » (Bill Evans)**

►24 **Ce qui conduit à s'interroger sur la possible fonction de dominante de cet accord (*cf.* p. 251).**

1.5 Autres aspects formels du blues

Qu'en est-il des structures de blues autres que celle en 12 mesures et trois lignes ? Il existe théoriquement des blues en 8, 16, 24 et 32 mesures. Lesquelles de ces structures ont appartenu au corpus du blues originel d'une part, lesquelles sont le produit de mélanges d'autre part ? ▶25

1.5.1 Blues de 8 mesures

On trouve des blues de 8 mesures dans le blues originel. C'est le cas par exemple de « How Long Blues » de Leroy Carr, tel qu'enregistré par le compositeur et Scrapper Blackwell en 1928 (transposé de sa tonalité originale de Mi♭ en Do) :

C	C7	F	⁒
C	G7	C / G7	C

◀13 Grille de « How Long Blues » (Leroy Carr)

On peut considérer qu'il s'agit d'une contraction de la grille originelle dans laquelle les mesures 2, 3, 8 et 10 auraient disparu.

Pete Johnson et Joe Turner, qu'on peut déjà considérer comme des musiciens de jazz donnent dans « Cherry Red » une version plus sophistiquée de la même grille :

C	C7	F	Fm
C / A7	D7 / G7	C / F	C / G7

◀14 Grille de « Cherry Red » (Pete Johnson - Joe Turner)

Philippe Baudoin considère la composition « Trouble in Mind » comme un blues de 8 mesures. La grille se présente de la façon suivante :

C	G7	C	F
C	G7	C / G7	C

◀15 Grille de « Trouble in Mind » (Richard M. Jones)

Il existe un très grand nombre de versions de cette composition, dont une par son compositeur qui exhale un fort parfum de blues, de même que celle enregistrée par Sonny Terry et Brownie McGhee. Il en va différemment évidemment d'autres versions, notamment par Aretha Franklin, Nina Simone ou Elvis Presley, qui chacune apporte sa couleur propre, plus ou moins marquée par le pathos du blues. Il me semble toutefois que l'harmonie nettement tonale et la structure de 8 mesures ne permettent pas de ranger cette composition dans le blues, même si le pathos est présent dans nombre de versions.

▶25 Cette partie emprunte largement aux recensions faites par Philippe Baudoin dans son ouvrage *Jazz mode d'emploi*, volume I (Baudoin 1990).

1.5.2 Blues de 16 mesures

Parfois, les bluesmen originels doublent la première ligne qui consiste alors en 8 mesures sur l'accord de Ier degré avant de jouer normalement les deux lignes restantes, ce qui aboutit ainsi à une structure complète de 16 mesures. C'est le cas par exemple de « W.P.A. Blues » de Casey Bill Weldon ou de « Don't Start Me Talking » de Sonny Boy Williamson.

Philippe Baudoin cite encore le cas de deux morceaux, « The Midgets » de Joe Newman et « Soft Winds » de Benny Goodman dans lesquels le thème se joue sur le modèle de grille suivant (transposés de leurs tonalités originelles, respectivement de Fa et La♭ en Do) :

C	⁒	⁒	⁒
F	⁒	⁒	⁒
C	⁒	⁒	⁒
G7	⁒	C	⁒

◀16 **Modèle de grille de « The Midgets » (Joe Newman) et « Soft Winds » (Benny Goodman)**

Dans les deux cas, à l'enregistrement (orchestre de Count Basie et quintette de Benny Goodman) les solos se font sur la grille traditionnelle de 12 mesures. Qu'est-ce qui permet de classer ces deux compositions dans le corpus des blues malgré leur structure de 16 mesures ? Dans les deux cas, le degré IV est bien présent à la mesure 5. « Soft Winds » fait entendre des accords de septième et son thème emprunte aux tournures mélodiques du blues. C'est moins vrai dans la version Count Basie de « The Midgets ». En revanche, le pathos est inexistant chez Benny Goodman et très « jazzifié » chez Count Basie. Et bien sûr le fait que les solos se jouent sur le blues de 12 mesures n'a rien de fortuit.

Deux autres exemples plus récents nous sont donnés par « Stolen Moments » d'Oliver Nelson et « Watermelon Man » de Herbie Hancock. Dans les deux cas, les deux premières lignes du blues traditionnel sont conservées mais la troisième est modifiée et étendue à 8 mesures. Dans « Watermelon Man », il s'agit d'une triplication des mesures 9 et 10, dans « Stolen Moments » de 8 mesures inédites. À l'enregistrement, l'exposition du morceau d'Oliver Nelson est suivie de solos pris sur la grille de 12 mesures, alors que les solos de « Watermelon Man » se font sur la grille de 16 mesures du thème.

1.5.3 Blues de 24 mesures

Apparemment, tous les blues de 24 mesures sont en réalité des blues où chaque mesure est doublée, ce qui peut s'interpréter aussi comme un changement de mesure. Il n'y a pas lieu, à mon sens, d'y voir une forme autonome.

1.5.4 Blues de

L'affaire devie
pense qu'il existe
grille en est la sui

C / C7	
G7	
C / C7	
C	

Philippe Baudo
« – les 12 pr
– elles sont s
– les 6 mesu
pour se pou
– la dernière

Si l'on ne peut
pas remarquer (ce q

Nous entrons là
musique populaire
Après « Tishoming
Daddy » de Nick L
est un ABAC de 32
de I, soit les deux
exemples de cette f

On pourrait ensu
Miley, enregistré er
un blues mineur. «
complexe où le A e
(quoique de façon

Que conclure alo
d'un côté le corpus
des années 1920 et
– et de l'autre ceux
niennes, en particul

Il apparaît ainsi
font partie du pren

1.5.4 Blues de 32 mesures

L'affaire devient plus complexe avec le blues de 32 mesures. Philippe Baudoin pense qu'il existe et cite en exemple « Tishomingo Blues » de Spencer Williams. La grille en est la suivante :

C / C7	F	C	C7	F	⁒	C7	⁒
G7	⁒	C	C / Cm	G	D7	G	G7
C / C7	F	C	C7	F	⁒	E7	⁒
C	E7	Am	⁒	C	G7	C / G7	C

Grille de « Tishomingo Blues » (Spencer Williams) 17 ▲

Philippe Baudoin en décrit ainsi le découpage :

« – les 12 premières mesures sont celles du blues normal ;
– elles sont suivies d'une "excroissance" de 4 mesures pour faire 16 mesures ;
– les 6 mesures suivantes reprennent la mélodie et les accords du blues du début pour se poursuivre par 2 mesures différentes (généralement le III7) ;
– la dernière ligne de 8 mesures varie suivant les morceaux. » ▶26

Si l'on ne peut contester la réalité de ce découpage, il est aussi impossible de ne pas remarquer (ce qu'omet de dire l'auteur) que se dégage une forme ABAC classique.

Nous entrons là dans le vaste domaine des croisements entre les formes de la musique populaire (essentiellement multithématisme, AABA et ABAC) et le blues. Après « Tishomingo Blues », composé en 1917, le deuxième thème de « Lady Daddy » de Nick LaRocca, enregistré en 1918 par l'Original Dixieland Jazz Band, est un ABAC de 32 mesures où le A consiste en 4 mesures de degré I, 2 de IV et 2 de I, soit les deux premières lignes du blues (on trouverait certainement d'autres exemples de cette figure).

On pourrait ensuite évoquer « Black and Tan Fantasy » de Duke Ellington et Bubber Miley, enregistré en 1927, qui relève du multithématisme, le premier thème étant un blues mineur. « Blues in the Night » d'Harold Arlen, publié en 1941 est un AABA complexe où le A est un blues. Même chose de « Locomotion » de John Coltrane (quoique de façon plus simple).

Que conclure alors de ces divers aspects formels ? Il me semble qu'il faut distinguer, d'un côté le corpus de ce qu'on peut appeler le blues originel, celui des bluesmen des années 1920 et 1930 – le blues rural, les *classic blues singers*, le boogie-woogie – et de l'autre ceux des formes de blues plus récentes et d'autres musiques étatsuniennes, en particulier Broadway et le jazz.

Il apparaît ainsi que seuls les blues de 12 mesures et quelques-uns de 8 mesures font partie du premier. Le blues est ensuite, mais très tôt dans son histoire, en

▶26 Baudoin 1990, p. 123.

quelque sorte tombé dans le domaine public. Il s'est trouvé ainsi fusionné avec les langages des autres musiques populaires étatsuniennes, produisant des hybrides, aussi bien sur le plan formel qu'harmonique. Dans cette mesure, les blues de 16 et 32 mesures ne me semblent pas devoir être mis sur le même plan que celui de 8 mesures, et bien sûr celui de 12 mesures qui reste la référence hégémonique.

1.6 Relation entre mélodie et harmonie - caractère modal ou tonal du blues

Le blues est-il une musique modale et, dans sa forme originelle, comporte-t-il des éléments de tonalité classique ?

On a rappelé que les premiers chanteurs de blues avaient avant tout un message à délivrer (fût-ce à eux-mêmes seulement), et que la structure musicale devait s'adapter à la dramaturgie de ce message. On essaiera d'envisager plusieurs aspects de cette question à partir d'un exemple : le « Kindhearted Woman Blues » enregistré par Robert Johnson le 23 novembre 1936 (et particulièrement ses deux premiers choruses), qui peut être considéré comme un exemple probant de blues des origines.

La première constatation est que le blues comporte incontestablement toujours un centre tonal très fortement affirmé. On peut alors dire (et on le fait dans l'usage courant) d'un blues qu'il est dans telle tonalité. Pour autant, on a vu que la gamme blues est radicalement différente des modes majeur et mineur de la tonalité et que sa constitution, intégrant notamment des degrés mobiles, interdit les fonctions fondamentales nécessaires pour qu'il y ait tonalité au sens strict. On ne peut pas non plus parler de fonctionnement purement modal, car il existe des enchaînements d'accords privilégiés et le mélodique est loin d'être indépendant de l'harmonique. Mais on n'oublie pas non plus que le bourdon est à l'œuvre dans des blues anciens et que certains chanteurs (Leadbelly, Charley Patton, John Lee Hooker...) chantent le blues sans changer d'accord.

Quand l'harmonie est présente dans le blues, quelles sont alors ses relations avec la mélodie ? On a vu que les structures étaient différentes : la structure mélodique est de forme AA'B alors que la structure harmonique est de modèle ABC. Dans le cas où des accords de quatre sons sont employés, le degré I (en Do) est C7 et le degré IV F7. Sur C7 les deux formes de la *blue note* 3, Mi et Mi♭ peuvent s'employer. En revanche, sur F7 le Mi naturel est proscrit sous peine d'entrer en conflit avec la septième, Mi♭, de F7. Et c'est ce qui se produit dans la réalité : les chanteurs de blues jouent de la mobilité de la *blue note* 3, mais s'ils ont le loisir de jouer la tierce franchement majeure sur le degré I, ils ne le font pas en principe sur le degré IV ▶27, pour éviter le conflit. D'où une première contrainte exercée par l'harmonique sur le mélodique.

▶27 En principe seulement : on trouve de nombreuses exceptions, notamment chez Lester Young ou Count Basie, qui ne sont pas à proprement parler des bluesmen mais des musiciens de jazz.

Dans la tonalité classique figure une relation organique entre la gamme et les accords. Les accords (à trois ou quatre sons) qui forment les sept degrés en majeur

sont construits à partir des notes de la gamme majeure. Tous les sons de la gamme se retrouvent donc dans trois degrés au moins, mais aucun son étranger n'est entendu dans aucun des degrés. Comme on l'a vu plus haut, il n'en va pas de même dans le blues. Si l'on considère l'accord de degré V (G7 en Do), sa tierce Si ne fait pas partie de la gamme blues, quelle que soit la version qu'on en retient. En effet la *blue note* 7 n'est pas mobile, il s'agit d'un Si♭ et jamais d'un Si. Là encore, les chanteurs évitent en principe de passer sur cette note Si♭ au début de la troisième ligne quand le degré V se fait entendre. Nouvelle contrainte de l'harmonie exercée sur la mélodie.

La grande question est finalement celle des fonctions et particulièrement celle de dominante. Les degrés du blues ont une morphologie différente de ceux de la tonalité classique, et il n'y a pas de lien entre la qualité d'un accord et sa fonction. Cette dernière est-elle absente pour autant ? On remarque que les auteurs, le plus souvent, utilisent spontanément les fonctions tonales pour décrire les degrés du blues. Lucien Malson et Christian Bellest dans le chapitre consacré au blues dans leur livre *Le Jazz* ▶28, parlent, pour les degrés I, IV, V de « tonique », « sous-dominante » et « dominante ». S'agit-il d'une habitude non questionnée de manier des outils tonals ou d'une sorte d'aveu esthésique, révélant que nos oreilles sont formées tonalement et entendent la fonction simultanément au degré, que cela figure dans l'intention de la musique ou non. Pour ce qui concerne le degré I, il paraît légitime de parler de fonction de tonique, tant l'affirmation d'un centre tonal est claire, même si la qualité de l'accord (de septième) est différente de celle de l'accord de tonique classique. Pour le degré IV, parler de sous-dominante implique qu'il y ait une dominante. C'est donc bien du degré V qu'il faut parler d'abord, là où se situe effectivement le problème. En effet, c'est le seul degré où il n'y ait pas de hiatus de qualité : dans les deux situations, blues et tonale, le degré V a la qualité « septième » avec une tierce majeure et une septième mineure. Doit-on en conclure *ipso facto* qu'il s'agit bien dans le blues d'une fonction dominante ? Il me semble qu'il y a autant d'arguments pour justifier cette thèse que pour l'invalider. Dans la grille d'origine, le V précède bien le I, et il est difficile d'y voir un hasard, d'autant que la logique prosodique, comme le fait remarquer Philippe Baudoin ▶29, va dans le même sens : les paroles de la première phrase répétée créent généralement une tension, alors que la phrase de la troisième ligne introduit une détente. Mais on a vu que très rapidement un IV est intercalé entre le V et le I, créant ainsi un enchaînement V – IV – I qui n'est pas un enchaînement tonal fondamental, surtout en lieu et place d'une cadence parfaite. Mais d'un autre côté, quand les bluesmen veulent ajouter un accord à la 12e mesure pour ne pas rester 2 mesures sur le I avant de repartir sur le I de la 1re mesure, c'est le V qu'ils utilisent et jamais, à ma connaissance, le IV.

On évitera donc de trancher ici cette question, mais on gardera à l'esprit qu'elle peut être posée, ce qui n'est pas évident à la lecture de nombreuses analyses du blues où cet élément n'est pas interrogé.

▶28 Malson - Bellest 1987.

▶29 « La troisième phrase, différente, apporte une conclusion ou une explication à la double phrase précédente. Généralement, elle fait baisser la tension provoquée par la répétition antérieure. » (Baudoin 1990, p. 102). On note aussi que cet auteur, en explicitant la grille originelle du blues, fait figurer des accords de trois sons, sauf pour le premier de la troisième ligne où il indique un accord de septième. Faut-il en conclure qu'il lui attribue ce caractère de dominante discuté ici ? À cette question, il répond procéder ainsi car les premiers musiciens de jazz jouaient tous les accords à trois sons sauf le degré V à quatre (communication personnelle).

2 La modalité

De quoi s'agit-il quand on parle de modalité dans le jazz ? Tout d'abord, il faut noter qu'historiquement, elle apparaît à une époque avancée (à la fin des années 1950), donc après la tonalité et le blues qui sont présents dès les débuts. La modalité est donc assimilée à une modernité, relation différente de ce qui s'est produit dans l'histoire de la musique occidentale où la modalité a d'abord représenté une préhistoire de la tonalité, le creuset en quelque sorte dans lequel s'est constitué le système tonal, avant de reprendre une place d'importance à partir du XIXe siècle.

2.1 Histoire

Les années 1950 ont vu les prolongements du bebop, dont l'époque initiale couvre la deuxième moitié des années 1940. Ces prolongements ont principalement emprunté deux voies. L'une est représentée par l'esthétique *cool*. Elle donne une version adoucie du bebop dans le son et l'aspect général de la musique. Les aspects de construction formelle, de sonorité, d'arrangement, relativement négligés par le bebop, sont en revanche remis au premier plan. La deuxième voie empruntée est celle du hard bop. Au contraire du cool, ce style entend préserver l'énergie brute du bebop originel. Les arrangements deviennent un peu plus travaillés, mais l'important est d'obtenir une grande efficacité à partir d'une relative simplicité. À la fin des années 1950, un certain essoufflement se fait sentir. Quelques musiciens commencent à éprouver les limites de l'esthétique bebop. Plus généralement, c'est tout le système des standards, en vigueur quasiment depuis les débuts du jazz qui se trouve mis en question ainsi qu'une façon de les jouer, ce qu'on a appelé ici la pratique commune. Toutes choses égales par ailleurs, il se produit un phénomène comparable à ce qui est advenu dans la musique occidentale avec l'érosion du système tonal à la fin du XIXe siècle et au début du XXe. Un système dominant, cadre hégémonique, atteint un degré de sophistication extrême, qui se révèle *a posteriori* un stade ultime de développement appelant un dépassement du système lui-même. Sur le plan harmonique, on joue dans le jazz depuis ses débuts sur des trames harmoniques tonales et sur celles du blues. Ces trames sont devenues plus complexes au fur et à mesure de l'évolution pour devenir parfois très sophistiquées. Cette complexité, d'abord facteur de richesse, finit par devenir une contrainte bridant l'expression. C'est ainsi en tout cas que certains musiciens ressentent les choses à la fin des années 1950. L'aspiration porte sur une libération de l'emprise des enchaînements tonals traditionnels sur l'harmonie, plus généralement sur une ouverture des structures et des espaces d'improvisation. Parmi d'autres, quelques musiciens tiennent dans cette transition les rôles clés : Miles Davis, John Coltrane, Charles Mingus, Bill Evans, Gil Evans, George Russell, Ornette Coleman.

Deux grandes solutions vont être explorées pour tenter de résoudre les problèmes posés. On peut tout d'abord dire que « l'extrémité » harmonique de l'ancien système est atteinte avec l'enregistrement par le quartette de John Coltrane le 4 mai 1959 ▶30

▶30 Une première version sans solo de piano et avec un personnel différent avait été enregistrée dès le 1er avril de la même année.

de ses compositions « Giant Steps » et « Countdown ». Ces deux morceaux déroulent sur des tempos extrêmement rapides une trame harmonique très dense. Celle-ci est faite d'enchaînements simples – des cadences parfaites V – I ou des ii – V – I, mais dans des tonalités éloignées les unes des autres – se succédant à un rythme effréné. « Countdown » part de la trame du « Tune Up » de Miles Davis, dont Coltrane a complètement transformé l'harmonie en substituant et ajoutant de nombreux accords. L'improvisation sur de tels éléments représente un exercice de virtuosité dont seul pratiquement à son époque John Coltrane était capable. On a donc atteint une limite : il n'est plus possible de faire s'enchaîner plus rapidement un plus grand nombre d'accords. La rapidité de pensée et d'exécution instrumentale requise touche aux confins des capacités cérébrales et mécaniques humaines. Les possibilités d'expression sont réduites d'autant que l'esprit est entièrement occupé à serpenter entre les écueils harmoniques pour éviter de jouer de fausses notes ou de fausses harmonies. Coltrane a donc exploré et mis en évidence les limites de ce cadre improvisationnel.

Mais une autre innovation de taille se manifeste. La durée d'audition de chaque cadence parfaite est tellement courte que l'oreille n'a pas le temps de les identifier en tant que telles. Le sentiment tonal est brouillé par des tempos très élevés. Un effet de circularité s'installe ainsi (surtout dans « Giant Steps ») qui constitue une remise en cause en acte d'un des fondements de la tonalité.

Miles Davis est un musicien au caractère musical très différent de celui de John Coltrane. Il peut jouer vite s'il le faut, mais sa personnalité ne l'incite pas à cette posture. À l'époque du bebop, il est toujours un peu en porte-à-faux avec l'exigence de brio et de rapidité de ce style, qui convient au contraire parfaitement à Dizzy Gillespie, doté d'une virtuosité instrumentale que Miles Davis n'atteignait pas, surtout à ses débuts. Coltrane a, lui, un caractère double. Il incline à une grande douceur (l'album *Ballads* est un chef-d'œuvre du jazz joué lentement), mais aussi à la lutte acharnée avec la difficulté se traduisant comme dans « Countdown » et « Giant Steps » par des torrents de notes qui se transformeront plus tard en ce qu'on a appelé des « vagues de sons ». Miles Davis se devait de son côté de trouver autre chose. En mars et avril 1959 (soit exactement à la même période où Coltrane enregistrait les morceaux précités), le trompettiste réalisait *Kind of Blue*, album devenu historique, considéré comme l'acte de naissance du jazz modal et le début véritable de l'ère post-bop. On y entend cinq morceaux tous en tempo lent ou médium. Plutôt que de créer des trames harmoniques de plus en plus complexes représentant un défi toujours plus grand aux capacités des improvisateurs, Miles Davis au contraire enlève des accords, propose des trames harmoniques allégées et différentes. Il s'agit là aussi de s'affranchir des contraintes tonales, mais plutôt par le vide que par le plein. Dans « So What » ▶31, la structure traditionnelle AABA est réduite harmoniquement à une expression minimale : un accord pour les sections A (Dm7) et un autre pour la section B (E♭m7). Ces accords n'ont pas de signification tonale, ni n'entretiennent de relations tonales entre eux. Il n'en reste pas moins qu'un fort sentiment de centre tonal est présent dans les deux sections (Ré dans les A et Mi♭ dans le B). « Flamenco Sketches » et « Blue in Green », en revanche, se rapprochent plus de « Giant Steps » :

▶31 On cite généralement « Milestones » enregistré par Miles Davis en 1958 comme première composition modale. Mais il faudrait plutôt remonter à « Flèche d'or » de Django Reinhardt, enregistré par le guitariste le 30 janvier 1952, soit six ans auparavant. Curieusement, cette composition a la même forme très inhabituelle AABBA que « Milestones » et comporte également une seule harmonie par section, Bm pour le A et E7 pour le B (*cf.* Cugny 2006a). On pourrait citer aussi certaines compostions de Duke Ellington (les 6 premières mesures de « Caravan » par exemple) et surtout « Jungle Blues » enregistré par son compositeur Jelly Roll Morton le 4 juin 1927, dont le titre nous renvoie peut-être au bourdon dont Gerhard Kubik parle à propos des origines du blues (Kubik 1999, p. 128).

il s'agit d'enchaînements tonals très simples, mais se succédant de telle façon qu'aucun centre tonal ne s'impose sur toute la pièce. La circularité évoquée plus haut joue ici aussi. Mais la grande différence avec le morceau de Coltrane est que les deux sont sur tempo très lent. L'improvisateur a alors toute latitude pour laisser libre cours à son imagination expressive, les changements d'accords s'opérant à un rythme très normal. « All Blues » et « Freddie Freeloader » sont des rêveries sur les grilles originelles du blues à peine modifiées. Miles Davis et John Coltrane ne sont toutefois pas les seuls à se poser ces questions : le pianiste Bill Evans (« Peace Piece » est une improvisation sur la première harmonie du standard « Some Other Time ») et l'arrangeur Gil Evans notamment, participent également à ce mouvement (le solo de Miles Davis sur « Gone » est quasiment modal malgré une probable structure sous-jacente du blues).

La deuxième voie est celle du free jazz. Certains musiciens ont estimé qu'il ne suffisait pas de s'attaquer à la seule composante harmonique du système incriminé. La remise en cause devait concerner tous les secteurs du jeu. C'est la position suivie par Ornette Coleman qui, après avoir joué à la fin des années 1950 dans une esthétique bebop de façon décalée, se livre à un acte fondateur amplement symbolique. Le 21 décembre 1960, il enregistre « Free Jazz » (titre de la pièce unique de l'album éponyme), « une improvisation collective par le double quartette d'Ornette Coleman » [32]. Après quelques rares excursions préalables dans cette voie (notamment par le pianiste Lennie Tristano dès 1949), le pas est franchi de l'improvisation collective totale, se libérant de contraintes harmoniques, rythmiques ou mélodiques pré-établies. La voie est ouverte du style free jazz, que de nombreux musiciens exploreront tout au long des années 1960 et après.

Durant cette décennie, ces deux grands courants se déploient parallèlement. L'un – incarné principalement par Miles Davis –, après la composante harmonique, s'attache à partir de 1965 à modifier radicalement la donnée rythmique et les fonctionnements du jeu collectif [33], mais sans jamais renoncer à la pulsation caractéristique du jazz. L'autre, dont Ornette Coleman est le chef de file avec Cecil Taylor et Albert Ayler, tentera de développer les virtualités de l'improvisation dans toutes ses dimensions potentielles. John Coltrane va successivement s'affirmer comme un maître dans les deux courants. Avec le quartette « classique » – McCoy Tyner (piano), Jimmy Garrison (basse) et Elvin Jones (batterie) –, il explore intensément les possibilités de l'improvisation modale sur un nombre d'accords très restreint. À partir de 1965 jusqu'à sa disparition en 1967, il produit une musique plus nettement apparentée au free jazz, dont il devient, là aussi, une référence.

[32] Cette mention figure sur le recto même de la pochette de l'album.

[33] Tâche amorcée dès 1958 par le trio de Bill Evans avec Scott LaFaro et Paul Motian.

2.2 Définition du mode et typologie

Qu'est-ce donc que le mode dans le contexte du jazz ? Il faut d'abord renoncer à chercher une explication dans les conceptions du mode qui prévalent en Occident avant l'avènement de la tonalité. En revanche, l'apparition de la modalité dans le jazz n'est pas sans ressemblance, à la fois dans une homologie historique et idiomatique, à celle de la modalité harmonique dans la tradition écrite savante. On pourrait ainsi appliquer au jazz ce que Jacques Chailley décrit à propos de la musique savante :

> « Depuis le milieu du XIXe s., on observe un peu partout des efforts de plus en plus violents pour s'évader de l'uniformité de style que créaient les principes trop rigides de la tonalité classique. Instinctivement, on retourne peu à peu, en mainte circonstance, au principe préramiste de la mélodie directrice accompagnée de consonances sans valeur tonale structurelle – ce qui conduit, sans s'en rendre compte, à renoncer à justifier les enchaînements d'accords par les degrés de basse, fondement de la doctrine ramiste. En même temps, d'abord comme couleur d'archaïsme, puis indépendamment de toute association d'idées, on vise à *réintroduire dans la mélodie la pluralité des modes anciens.* » ▶34

Mais bien sûr, pour le jazz, il n'est pas question de « modes anciens » qu'il ne trouve pas dans son histoire, mais d'une innovation de langage. Pourtant, l'analogie peut se poursuivre :

> « [...] vers 1860, Niedermeyer procéda à une réforme de [l'accompagnement du plain-chant d'église]. Son principe est exposé clairement par son disciple d'Ortigue : n'employer dans l'harmonie que les notes existant dans la mélodie du mode, et les employer *avec la valeur harmonique qu'elles ont dans la mélodie* en fonction mélodique. Ainsi naquit et se répandit une nouvelle modalité qui ne tarda pas à déborder son cadre d'origine, et que l'on peut appeler la TONALITÉ MODALE. » ▶35

Ces deux citations pourraient également résumer les enjeux du passage à la modalité dans le jazz de la fin des années 1950 : se libérer du carcan des deux modes majeur et mineur. Et, conséquemment, s'affranchir des contraintes harmoniques impliquées par le système tonal.

Comment définir désormais, de façon plus précise, le mode tel qu'utilisé dans le jazz ? On remarque d'abord que la note initiale induite par le mode est déterminante. L'idée de tonique, ou en tout cas de centre tonal est toujours indispensable. Les trois situations, tonalité, blues et modalité préservent cette idée. Il faudra attendre la non-fonctionnalité et le free jazz pour que cet élément soit remis en cause.

Il me semble que la meilleure façon d'aborder le mode en jazz est de le définir comme une *suite d'intervalles*. Il convient de préciser la terminologie, car les termes sont très souvent employés les uns pour les autres dans le commentaire sur le jazz et par les musiciens eux-mêmes. Au niveau le plus général, l'échelle chromatique n'est pour ainsi dire jamais remise en cause dans le jazz. On n'a pas connaissance d'expériences tentées sur le continuum sonore, les micro-intervalles ou tout ce qui

▶34 **Chailley 1960, p. 8-9.**

▶35 ***Ibid.*, p. 9.**

remet en cause l'échelle chromatique tempérée de douze sons ▶36. Les *blue notes* nous informent que certains degrés peuvent dans certaines situations être mobiles, mais cela ne remet pas en question l'échelle ▶37. Le mode intervient alors comme une suite d'intervalles. Un mode donné produit, selon le son choisi comme initial, douze gammes. Ainsi, le mode dit dorien est un mode heptatonique consistant en la suite (exprimée en tons et demi-tons) [1 - 1/2 - 1 - 1 - 1 - 1/2 - 1]. À partir d'une tonique Do, la gamme produite est Do - Ré - Mi♭ - Fa - Sol - La - Si♭ - Do.

Dans cette histoire de la modalité jazz, les modes heptatoniques ont eu tendance à s'imposer, vraisemblablement à cause de la prégnance de la forme des modes majeur et mineur de la tonalité. Ces derniers ont chacun un nom dans le système modal du jazz, mode *ionien* et mode *éolien* (mineur naturel). De nombreux manuels entretiennent un flou savant sur l'origine des modes dans le jazz et sa théorisation en insistant sur la liste des sept renversements du mode majeur. Cette liste peut être figurée par un premier tableau. Un autre isole deux des modes que l'on peut rencontrer dans le répertoire. Certains manuels manifestent un malin plaisir à allonger les listes de modes « possibles ». La réalité est à mon sens plus économe. De plus, le fait d'altérer passagèrement un accord n'implique pas automatiquement qu'on utilise un mode nouveau.

▶36 Certains auteurs parlent pourtant de « microsons » *(microtones)*, par exemple John Gennari (Gennari 1991, p. 449-450) comme faisant partie du vocabulaire du jazz, ce qui me paraît abusif.

▶37 Il ne me semble pas non plus que les « nappes de son » de John Coltrane ou le cri aylerien constituent en soi des remises en cause de l'échelle chromatique. On ne voit pas en tout cas que des systèmes scalaires alternatifs aient été viablement proposés.

Nom	Description	Renversement	Gamme (tonique Do)	Accord impliqué
Ionien	1 1 1/2 1 1 1 1/2	Mode de Do		CΔ
Dorien	1 1/2 1 1 1 1/2 1	Mode de Ré		Cm7
Phrygien	1/2 1 1 1 1/2 1 1	Mode de Mi		Cm7(♭9 ♭13)
Lydien	1 1 1 1/2 1 1 1/2	Mode de Fa		CΔ(♯11)
Mixolydien	1 1 1/2 1 1 1/2 1	Mode de Sol		C7
Éolien	1 1/2 1 1 1/2 1 1	Mode de La		Cm7(♭13)
Locrien	1/2 1 1 1/2 1 1 1	Mode de Si		CØ(♭9 ♭13)

▲18 **Renversements du mode majeur**

Le premier tableau est trompeur à plus d'un titre. Nombre de ses présentations tendent à faire croire : 1. que le système s'est construit ainsi, 2. qu'il s'agit des modes les plus (voire les seuls) utilisés. Or, il n'en est rien, sur un point comme sur l'autre. Il me semble que la question déterminante est celle de la relation entre la gamme produite par un mode donné et l'accord impliqué.

Le mode tel qu'on l'a défini consiste en une suite d'intervalles, et la gamme en une suite de sons. Dans le cas de modes et de gammes heptatoniques, la gamme est la suite des sons disposés conjointement. Les sons du même groupe peuvent aussi être disposés en tierces superposées. On obtient alors un accord de sept sons ; c'est celui-ci qu'il faut examiner ▶38.

Si l'on repart, dans l'autre sens, des accords, les modes induits par les accords simples non altérés de la cadence tonale terminale ii – V – I sont les suivants :

– degré ii : Dm7 (Ré - Fa - La - Do - Mi - Sol - Si) ⟷ gamme (Ré - Mi - Fa - Sol - La -Si - Do - Ré) ⟷ mode dorien (1 - 1/2 - 1 - 1 - 1 - 1/2 - 1) ;n

– degré V : G7 (Sol - Si - Ré - Fa - La - Do - Mi) ⟷ gamme (Sol - La - Si - Do - Ré - Mi - Fa - Sol) ⟷ mode mixolydien (1 - 1 - 1/2 - 1 - 1 - 1/2 - 1) ;

– degré I : CΔ (Do - Mi - Sol - Si - Ré - Fa - La) ⟷ gamme (Do - Ré - Mi - Fa - Sol - La - Si - Do) ⟷ mode ionien (1 - 1 - 1/2 - 1 - 1 - 1 - 1/2).

L'utilisation des modes dans la première modalité jazz est, à mon avis, reliée à la plus ou moins grande simplicité des accords induits et à la relation avec les modes déjà utilisés dans les situations tonales et blues. Les modes ionien et éolien ont pour particularité de recouper les modes tonals majeur et mineur naturel. Ils sont donc d'un usage modal un peu particulier du fait qu'ils placent l'improvisateur dans une situation délicate : la couleur modale n'a rien de nouveau et les enchaînements tonals traditionnels sont en principe proscrits. Pour autant, il arrive qu'on rencontre le mode éolien dans un contexte modal (c'est moins le cas du ionien). Le mode mixolydien, non seulement induit un accord non altéré, mais rappelle bien évidemment le blues avec la *blue note* 7 intégrée.

On peut ainsi dresser une nouvelle carte des sept renversements du mode majeur. Les modes dorien et mixolydien sont *a priori* les plus utilisables (par la simplicité de l'accord induit et le rapport à des situations anciennes). L'éolien est également courant : il apparaît souvent sur l'accord mineur septième dont l'improvisateur choisit de minoriser la treizième pour en renforcer la coloration mineure. Le mode lydien a connu les faveurs de nombreux improvisateurs par sa relative simplicité (une seule altération, la onzième augmentée) et sa couleur originale ▶39. Les modes ionien et phrygien sont relativement peu utilisés, l'un parce qu'il se confond avec le mode majeur tonal, l'autre par une relative complexité de l'accord (deux altérations, neuvième mineure et treizième mineure) et surtout la coprésence de la tierce mineure et de la neuvième mineure qui produit un accord difficile à faire bien sonner. Enfin, le mode locrien ne se croise pour ainsi dire jamais.

▶38 C'est pourquoi on a fait figurer dans le tableau l'accord impliqué par le mode, *via* la gamme.

▶39 Certainement aussi par la théorisation qu'en a donnée George Russell dans son traité *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (Russell 2001).

En revanche, d'autres modes qui ne sont pas des renversements du mode majeur du système tonal se rencontrent fréquemment. Un cas intéressant est celui du « phrygien espagnol » (1/2 - 3/2 - 1/2 - 1 - 1/2 - 1 - 1, soit Do - Ré♭ - Mi - Fa - Sol - La♭ - Si♭ - Do) car il entretient une double relation. D'une part, il peut évoquer une couleur censément espagnole avec sa seconde mineure et la présence d'un ton et demi entre les deuxième et troisième degrés. D'autre part, c'est un renversement de la gamme mineure harmonique sur une tonique placée une quinte au-dessous. Il est ainsi très propice à la génération d'une ambiguïté : si on l'entend « modalement » avec une tonique Do, il suggère une couleur espagnole. Si l'on suggère une résolution Fa à suivre, l'accord s'entend alors comme un accord de dominante d'une tonalité de Fa mineur. Cette ambiguïté est exploitée dans « Flamenco Sketches ». Toute une séquence de ce morceau sans tonalité est sous-tendue par un accord de E♭Δ (♯11)/D avant de passer à une séquence en Gm7, harmonie finale du cycle. En principe, c'est un mode phrygien qui doit s'appliquer, mais les musiciens ont la tentation de jouer la sensible du mode suivant, soit Fa♯, impliquant ainsi ce mode phrygien espagnol, surtout bien sûr vers la fin de la séquence. De même dans « Caravan » de Juan Tizol, joué par l'orchestre de Duke Ellington, on reste 12 mesures sur la gamme de Do phrygien espagnol. Il faut les 4 dernières mesures de résolution en Fa mineur pour comprendre rétrospectivement qu'il s'agissait d'une dominante allongée. On voit que la durée est un élément décisif. Le caractère cadentiel de l'enchaînement V – I se dissout ici, d'abord dans le fait que le morceau commence sur cette dominante entendue donc d'abord *a priori* comme une tonique, et ensuite dans la durée. Celle-ci est trois fois plus longue sur la dominante que sur sa résolution. Elle tend donc à être entendue « pour elle-même » et non plus comme un état provisoire dont la résolution révèle la finalité et le sens.

Un autre mode couramment utilisé est le mode dit de « Bartók » avec une septième mineure et une onzième augmentée. Lui correspond l'accord tellement prisé des *boppers*, de septième avec onzième augmentée ▶40.

Nom	Description	Renversement	Gamme (tonique Do)	Accord impliqué
Phrygien espagnol	1/2 3/2 1/2 1 1/2 1 1	Fa mineur harm.		C7 (♭9 ♭13)
Bartók	1 1 1 1/2 1 1/2 1			C7 (♯11)

▲19 **Autres modes rencontrés**

On voit ainsi que le tableau des modes issus des divers renversements du mode tonal majeur n'a d'autre valeur qu'indicative : il ne renseigne ni sur l'histoire du passage à la modalité, ni sur la fréquence des occurrences. L'ordre suggéré, de ionien à locrien, n'a lui non plus aucune signification. D'autres modes, bien sûr, peuvent être et ont été utilisés, y compris des modes au nombre d'intervalles inférieur ou supérieur à sept.

▶40 **Énonciation qui me paraît plus juste que celle de « quinte diminuée » qu'on voit souvent.**

On pourrait encore évoquer la gamme par tons, les deux gammes diminuées octotoniques (ton - demi-ton et demi-ton - ton) ou encore la gamme « semi-diminuée », dite parfois aussi « altérée », consistant en sa première partie de la gamme demi-ton - ton et dans la seconde de la gamme diminuée (= 1/ 2 - 1 - 1/2 - 1 - 1 - 1 - 1). Les deux premières s'utilisent sur l'accord diminué (à transposition limitée) et sur l'accord de dominante et les deux autres le plus souvent sur l'accord de dominante. En réalité, c'est la relation de l'accord à la gamme qui doit être prise en compte. Pour reprendre cet exemple de l'accord de dominante qui s'altère de nombreuses façons, certaines combinaisons des altérations possibles, dont la sonorité est jugée particulièrement bonne, sont apprises par les musiciens dans tous les tons sous forme de gamme. Il n'en reste pas moins que dans ce cas, la situation reste tonale, sans ambiguïté. Le recours à la gamme, donc à la modalité si l'on veut, n'est qu'un artifice mnémotechnique. C'est pourquoi je pense qu'il est abusif de parler de mode tant que la situation harmonique est définie comme tonale ou blues.

2.3 Relation à l'harmonie

On l'a dit, le passage à la modalité est issu d'un double réquisit, de couleurs nouvelles et de libération des enchaînements d'accords et conséquemment des durées. La première tendance a donc consisté à improviser longtemps sur des accords et des modes en nombre réduit. C'est notamment ce qui se passe dans l'album fondateur *Kind of Blue* de Miles Davis. Mais on a eu trop souvent tendance à assimiler le « jazz modal » à du jazz « joué sur un seul accord », c'est-à-dire sur un rythme harmonique lent, voire statique. Rien n'empêche en effet de jouer un seul mode successivement sur des toniques différentes, c'est-à-dire d'utiliser différentes gammes produites par le même mode. Ni bien sûr d'utiliser successivement différents modes et différentes gammes, éventuellement sur un rythme de changement d'harmonie très soutenu. Ces possibilités ont été largement exploitées par des musiciens de la « deuxième modalité », à partir des années 1970, comme Steve Swallow ▶41, Chick Corea ou Pat Metheny. C'est donc une erreur d'assimiler en général la modalité jazz à un rythme harmonique lent.

Il faut encore noter que la modalité se présente rarement de façon pure, c'est-à-dire sans trace de tonalité ou de blues. Toute une génération « modale » des années 1960 (Wayne Shorter, Herbie Hancock, Freddie Hubbard, MacCoy Tyner) a produit un important corpus de compositions se situant à la limite des trois systèmes, sans parfois que l'on puisse trancher sur la prédominance de l'un ou de l'autre.

On peut même aller plus loin en émettant l'hypothèse selon laquelle, en dehors d'un corpus finalement très restreint de compositions (« Flèche d'or », « Milestones », « So What », « Flamenco Sketches », « Impressions » et quelques autres), le « jazz modal » à proprement parler n'existe pas. En tout cas, sa postérité ne s'est pas réellement confirmée. À part « So What », Miles Davis n'a jamais rejoué ses compositions modales (« All Blues » pouvant être considéré comme un vrai blues).

▶41 *Cf.* par exemple « Hotel Vamp » (Steve Swallow) et sa transcription, telle qu'elle apparaît dans le *Real Book*.

John Coltrane a bien entendu fait d' « Impressions » son cheval de bataille et a « modalisé » « My Favorite Things », mais ces deux musiciens sont plus volontiers revenus au répertoire des standards avant de passer à des compositions d'un type encore différent. La modalité apparaît en fin de compte plutôt comme une étape historique qu'une nouveauté harmonique véritablement porteuse de potentialités de développement. Elle a permis, sans aucun doute, de sortir de l'alternative tonalité - blues, et ainsi de se libérer de ses contraintes, particulièrement celles portant sur les enchaînements d'accords. Mais elle s'est rapidement dissoute dans une quatrième situation qui, elle, s'est révélée beaucoup plus féconde : la non-fonctionnalité.

2.4 Le problème pédagogique

Mais avant de venir à ce point, il faut ouvrir une parenthèse concernant la pédagogie du jazz. Dans un article paru en 2000, précisément appelé « Qu'est-ce que le jazz modal ? », Keith Waters souligne lui aussi tout le caractère problématique d'une expression issue d'une sorte de rumeur, qui n'a jamais en tout cas été réellement définie et révèle sa grande inadéquation avec un objet qu'elle résume très mal. Waters pointe cette imprécision de la façon suivante :

> « Les discussions générales sur le jazz modal reposent sur des termes descriptifs tels qu'harmonie statique, harmonie ambiguë, utilisation d'accords "sus" ou d'accords construits en quartes. Des présentations plus analytiques attirent typiquement l'attention sur, *grosso modo*, quatre caractéristiques reliées : 1) l'utilisation de pédales étendues ; 2) la suppression ou l'absence de progressions harmoniques fonctionnelles usuelles ; 3) un rythme harmonique lent, dans lequel 4, 8, 12, 16, 32 mesures ou plus peuvent consister en une harmonie unique ; et de façon significative pour l'utilisation du terme "modal" ; 4) l'association d'une collection scalaire de sept notes (le mode) pour chaque harmonie, fournissant la source des hauteurs pour l'improvisation et l'accompagnement. » ▶42

Barry Kernfeld exprime autrement le même malaise :

> « [...] L'étiquette ["jazz modal"] peut être tout à fait trompeuse car le jazz modal a beaucoup plus à voir avec l'harmonie – spécifiquement le ralentissement du rythme harmonique et l'affaiblissement des interrelations d'accords – qu'avec des échelles construites comme des versions de modes ethniques ou ecclésiastiques. Pour l'improvisation modale, des prudences supplémentaires s'imposent. Dans l'ordre : l'étiquette peut être trompeuse parce que l'improvisation modale se déploie souvent d'une façon flexible et non systématique qui sape l'identité de modes ethniques ou ecclésiastiques et parce que, normalement, la qualité modale d'une pièce se centre autour d'un accompagnement statique qui permet seulement des opportunités limitées pour l'improvisation. [...] Ainsi dans "l'improvisation modale", c'est souvent l'accompagnement, pas l'improvisation qui est modale. » ▶43

Keith Waters note également ce point et observe qu'on ne sait jamais si le caractère modal s'applique à l'improvisation de solistes, à l'accompagnement de ces mêmes solistes ou à la composition. La conclusion est révélatrice :

▶42 Waters 2000, p. 53.
▶43 Kernfeld 1995, p. 146-147.

« Même ce bref examen du jazz modal révèle certaines des difficultés, des incohérences et des problèmes posés par le terme et son utilisation. Tout d'abord, certaines des caractéristiques associées au jazz modal n'ont rien à voir avec l'usage d'échelles modales. De plus, certains auteurs n'indiquent pas toujours clairement si les traits significatifs du jazz modal sont fondés sur l'improvisation, l'accompagnement ou la composition. Barry Kernfeld a suggéré que le terme "modal" est tellement inadapté qu'on pourrait le remplacer par "style vamp" [44]. » [45]

Waters signale enfin un problème connexe qui me paraît d'une grande importance :

« Au fur et à mesure que la pédagogie du jazz s'est développée et cristallisée au cours des trois dernières décennies, les relations gamme-accord ont formé son centre. Pour la plupart des manuels d'improvisation, tous les accords ont une gamme associée. Ainsi, pour la plupart des aspirants musiciens de jazz, tout le jazz est modal dans une certaine proportion, dans la mesure où accords et gammes sont considérés comme équivalents. Cette pédagogie dominante accord-gamme montre à quel point certaines des innovations du jazz modal ont pu être puissantes. D'un autre côté, en raison de cette approche pédagogique, il est probablement maintenant impossible pour nous d'apprécier complètement les déplacements dramatiques qui se sont produits à la fin des années 1950 et au cours des années 1960. les solutions improvisationnelles, d'accompagnement et compositionnelles qui ont pris racine – se séparant de façons fondamentales de ce qui s'était produit auparavant – restent le centre de la pratique et de la pédagogie du jazz aujourd'hui. » [46]

Cette observation est, je le crois, aussi importante que pertinente. En effet, le rapprochement fonctionnel entre gammes et accords s'est généralisé (avec une ampleur tout à fait imprévue, il faut le souligner) à la suite de ce qu'on discute ici comme étant le jazz modal. Je ne saurais dire quand, mais il me semble que la propagation de ce discours dans la sphère de la pédagogie date de l'explosion de cette pédagogie elle-même, c'est-à-dire des années 1970 (ce qui nous met d'accord avec Keith Waters qui parle de « trois décennies » avant 2000).

De quoi s'agit-il ? De la naissance d'une supposée « théorie accord-gamme » *(chord-scale theory)* selon laquelle à chaque accord « correspondrait » une gamme, laquelle est le plus souvent présentée comme le produit d'un mode. L'improvisation consisterait alors à jouer la bonne gamme sur l'accord en cours. Cette vision des choses ne va pas sans impliquer de nombreux problèmes dont on ne visera sommairement ici que quelques-uns.

1. Correspondance

Le principal d'entre eux est celui de la nature de la supposée correspondance. S'agit-il d'une correspondance dans l'absolu, qui permettrait d'élaborer un catalogue dans lequel on ferait figurer dans une colonne de gauche des accords (des qualités d'accords ?) et de l'autre une ou plusieurs gammes ?

2. Détermination de la (des) gamme(s)

En général, la norme de l'accord de quatre sons est retenue. Si l'on reste dans un système tempéré à douze sons (ce qui n'est jamais remis en cause), la

[44] Dans le langage des musiciens de jazz, le *vamp* est un passage où l'on reste sur un nombre très réduit d'accords (d'un jusqu'à trois ou quatre). Ce genre de passage peut faire couramment office d'introduction ou de coda.

[45] Waters 2000, p. 55.

[46] *Ibid.*

détermination de quatre sons laisse théoriquement ouvert un très grand nombre de possibilités de gammes puisqu'il reste huit sons éligibles pour chaque accord. Quel est le nombre de notes des gammes que l'on va retenir ? Sept ? Huit ? Plus ? Moins ? En admettant que l'on retienne le nombre sept, comment choisit-on les trois sons manquants et quel statut pour les cinq qui resteront encore en dehors ?

3. Contexte harmonique

S'il s'agit d'un catalogue dans l'absolu, il ne tient pas compte du contexte. En effet, un accord n'arrive jamais hors contexte. Ce contexte est-il celui de la tonalité, du blues, du jazz modal, d'autre chose ? Comment agit-il sur les choix ?

4. Contexte horizontal

Le choix de la gamme est-il limité par ce qui précède et ce qui suit ? Se trouve-t-on face à des accords atomisés qui ne sont pas influencés par la dynamique horizontale ?

5. Problème des altérations

Qu'impliquent les correspondances concernant les notes qui ne font pas partie de la gamme élue ? Elles ne doivent pas être jouées ? Si elles peuvent l'être, en fonction de quels principes ?

6. Réduction à l'harmonie

Le choix des notes ne répond-il qu'à une logique harmonique ? La logique mélodique ne s'applique-t-elle qu'à l'organisation en unités de notes dont le choix est de toute façon décidé par la seule « correspondance » fixée en amont ?

Chacune de ces questions (et il y en aurait d'autres encore) mériterait une réponse circonstanciée. Or, dans une grande partie de la littérature pédagogique, elles ne sont pas même posées. La phrase la plus couramment rencontrée à ce chapitre est du type « sur l'accord A, on peut jouer la gamme x, et éventuellement les gammes y et z ».

On peut de cette façon arriver au raisonnement suivant :

Sur l'enchaînement Dm7 – G7 – C, on peut (doit ?) jouer Ré dorien, Sol mixolydien, Do ionien. Ce qui est de toute évidence une aberration absolue, et ce pour plusieurs raisons. La première est bien sûr qu'on est aux prises avec un enchaînement tonal (ii – V – I en Do majeur). Peut-être la tonalité de Do majeur n'est-elle pas la tonalité principale du morceau considéré. Peut-être même s'agit-il simplement d'un passage tonal dans un morceau qui ne l'est pas. Ou encore l'une des multiples possibilités qu'offrent chacune des situations et leur intrication. Mais en aucun cas, il n'est possible de considérer chacun de ces accords « en soi ». Un problème adjacent est que ce raisonnement postule trois toniques, une par accord, ce qui est, d'une part, producteur de complexité de raisonnement, donc de risque de limitation dans le

discours : il est en effet plus complexe de penser trois toniques plutôt qu'une seule. Par ailleurs, on se prive d'un outil fondamental, dynamique : cette progression est orientée vers l'accord final, la ligne mélodique a toutes les chances de refléter cette orientation qui lui offre ainsi une direction, un sens. Enfin, le choix d'éventuelles notes étrangères aux gammes élues est rendu aveugle si l'on ne prend pas en compte la nature de l'enchaînement. Pourtant, il n'est pas rare de trouver des raisonnements de ce type dans des manuels pédagogiques.

Le but de ce commentaire rapide (et incomplet) n'est pas de stigmatiser un certain discours pédagogique, mais de comprendre comment et pourquoi il a pu se développer et surtout connaître un tel succès (et donc probablement influer sur le cours de ce qui est joué). On ne s'avancera pas plus loin dans cette discussion, mais il s'agit de toute évidence d'un débat d'importance, avant tout bien sûr pour la communauté pédagogique.

On conclura en insistant sur le fait que cette question de la modalité dans le jazz est la plus confuse qui soit, aussi bien historiquement, théoriquement que pédagogiquement. L'un des nœuds de cet embrouillamini, à mon sens, est la fréquente confusion entre, d'une part, la gamme (ou le mode) qui deviendrait la référence harmonique, à la place de l'accord, et d'autre part, ce qui n'est le plus souvent qu'un abandon total ou partiel de la fonctionnalité tonale ou blues. Il arrive même que soit considérée comme modale une situation où un enchaînement originellement tonal est masqué par des pédales étendues (par exemple sur le degré V) ▶47.

Avant de penser à refonder ce qui serait un examen théorique neuf de la modalité dans le jazz, il convient, me semble-t-il, de préciser au préalable la situation, très courante dans le jazz d'après 1960, de la non-fonctionnalité.

3 La non-fonctionnalité

La nécessité s'impose donc d'une quatrième catégorie harmonique regroupant tout ce qui n'est pas du ressort d'une des trois situations exposées jusque-là. On ne peut en effet définir négativement des catégories « atonale » ou « non tonale » « a-blues » ou « non blues », « a-modale » ou « non modale ».

Il ne s'agit pas plus d'assimiler notre catégorie nouvelle à celle de la « non-harmonie » (dès que deux instruments mélodiques ou harmoniques jouent simultanément des hauteurs identifiables et différentes, le phénomène harmonique apparaît), ni plus à celle d'une harmonie résultante consécutive à une improvisation plus libre (comme le free jazz l'a fait parfois). On doit ici noter, comme on l'a déjà fait plus haut, que le jazz n'a pour ainsi dire pas exploité certaines des voies empruntées dans la musique savante occidentale au moment de la sortie du système tonal. On a vu que la notion

▶47 C'est par exemple le cas, je pense, de l'analyse d'*Ascenseur pour l'échafaud* de Miles Davis par Andrea Pejrolo (Pejrolo 2006).

de centre tonal avait été préservée lors du passage à la première modalité. Quand elle a été remise en cause, ce n'était pas pour substituer un nouveau système harmonique, ou pour contester l'échelle tempérée. Il s'agissait plutôt de privilégier le geste de l'improvisation et de faire entrer dans son champ la composante harmonique. Il n'y existe pas à ma connaissance – ou alors très marginalement – de « jazz dodécaphonique », pas plus que de « jazz sériel ». Quand Cecil Taylor improvise, c'est sur un piano « normal » (et pas même « préparé », quoique d'autres musiciens de jazz aient pu y avoir recours), instrument tempéré par excellence intégrant l'échelle chromatique. Ce qui intéresse ce musicien n'est pas de proposer un système harmonique alternatif, mais de libérer des forces emprisonnées dans les codes usuels.

Lors de l'irruption du free jazz au début des années 1960, les musiciens de jazz concernés ont voulu (comme le nom l'indique) libérer le jazz de tous les codes, notamment harmoniques. L'album fondateur *Free Jazz* d'Ornette Coleman précise en sous-titre : « une improvisation collective par le double quartette d'Ornette Coleman ». Il s'agit bien d'une mise en question de certains codes usuels (le déroulement harmonique fixe, le tempo unique, etc.), mais plus encore, de la remise en cause de certain consensus sur la façon dont on produit cette musique. Peu importe qu'on utilise ou non certains codes, l'important est de privilégier un code particulier qui peut redéfinir l'emploi de tous les autres : celui de l'improvisation qui les rend tous contingents, périphériques. Ainsi dans « Free Jazz », plusieurs codes usuels sont-ils toujours à l'œuvre : Ornette Coleman lui-même utilise de nombreuses tournures mélodiques du bebop, les batteurs emploient des rythmes connus, etc. Mais le saxophoniste joue ces phrases sans l'arrière-plan harmonique qui fondait leur sens, tous les membres de la section rythmique ne suivent pas le même tempo, etc. On pourrait dire finalement que ce ne sont pas tant les codes qui sont questionnés individuellement que leur agencement. Les codes d'agencement des codes, si l'on peut dire, sont remis en cause par un code placé en position supérieure : celui d'une improvisation souveraine, disposant *a piacere* des conventions.

Peut-on résumer les différentes occurrences des diverses situations ne relevant pas des trois étudiées jusqu'ici ? Les premières sont les sorties des situations précédentes « par le haut », si l'on peut dire. « Giant Steps » représente une limite de la situation tonale. Si on considère qu'on ne se trouve plus dans ce contexte, faut-il pour autant parler de situation modale ? Non, bien entendu. Le terme d'« harmonie non fonctionnelle » aurait peut-être pu convenir pour définir cette sortie de la situation tonale, mais ce serait compter sans l'évidence que chaque accord de « Giant Steps » remplit une fonction sans la moindre ambiguïté, de ii, de V ou de I, dans des tonalités changeant en permanence et de façon extrêmement rapide. De même, quand une pièce multiplie les modes dans différentes gammes sur un rythme harmonique élevé, faut-il encore parler de situation modale ? Dans les deux cas, la poussée à l'extrême de la logique systémique aboutit à la dissolution du sentiment associé au système considéré (situation que la tradition savante a connue au début du XXe siècle).

Reste encore le cas où l'harmonie elle-même est improvisée, avec ou sans consigne portant ou non sur un code. Pour reprendre le cas du « Free Jazz » d'Ornette Coleman, la consigne générale (si l'on excepte les quelques transitions préparées) est d'improviser un grand nombre de paramètres dont celui de l'harmonie, sans apparemment préciser de référence. Rien n'empêche de tenter une analyse harmonique du résultat. On voit ici qu'il ne peut y avoir d'analyse au moment de l'avant (ou du moins qu'elle se révélera très difficile, plus qu'à l'ordinaire), mais seulement au moment de la performance car l'harmonie est résultante. Cette voie n'a cessé d'être explorée depuis, notamment dans ce qu'on a appelé les Musiques improvisées européennes ▶48.

Mais le corpus le plus vaste est constitué par l'ensemble des musiques où l'harmonie n'est ni récusée ni improvisée, mais se libère des contraintes fonctionnelles : n'importe quel accord peut-être suivi de n'importe quel autre, à la discrétion du compositeur. Toute idée de fonction n'a pas nécessairement disparu (un accord peut bien fonctionner et être entendu comme un premier degré), mais les contraintes imposées par ces fonctions sont, elles, ignorées, partiellement ou complètement. L'originalité de cette situation est qu'elle ne suppose pas la *tabula rasa*, mais laisse ouverte la possibilité de recourir aux situations antérieures. Des séquences d'accords tonales, blues ou modales peuvent apparaître, se succéder ou s'intercaler avec des séquences non fonctionnelles. En un mot, tout est permis, y compris les situations harmoniques « anciennes ».

Cette situation prend progressivement son essor à partir des années 1950 chez les arrangeurs Gil Evans, George Russell, Charles Mingus et Duke Ellington ▶49 (ce dernier faisant figure de précurseur avant même cette période). Les « consolidateurs » de cette liberté nouvelle (s'alliant à la contrainte acceptée quand ils usent d'éléments tonals, blues ou modaux) se trouvant sans doute chez les représentants de ce qu'on a parfois appelé (à tort me semble-t-il) la « seconde modalité », avec des musiciens comme Herbie Hancock ▶50, Wayne Shorter, Freddie Hubbard et d'autres encore.

> « L'expression "harmonie non fonctionnelle" se réfère à l'utilisation d'accords de telle façon que leur association horizontale s'assimile plutôt à une succession qu'à une progression. Un accord seul peut être considéré comme non fonctionnel s'il n'interagit pas avec les accords voisins dans un processus orienté vers un but, définissant une tonalité.
>
> L'harmonie non fonctionnelle n'est certainement pas dénuée d'objet, de fonction ou de direction : il faut plutôt estimer que le mouvement qu'il exprime est généralement linéaire et ne se fonde pas sur des relations de fondamentales par quintes ou sur la résolution traditionnelle de degrés scalaires actifs. L'harmonie non fonctionnelle peut être utilisée simplement parce qu'un compositeur a une préférence pour un accord particulier ; ou cela peut refléter l'abandon compositionnel des rôles traditionnels de l'harmonie fonctionnelle, créant de la sorte une signification nouvelle pour les relations entre les harmonies dans une composition. Cette harmonie consiste généralement en des structures d'accord traditionnelles en tierces – sons familiers – utilisés de façon inattendue. Alors que l'harmonie fonctionnelle est exprimée à travers des accords avec des relations mutuelles consistantes et établit un contexte d'attente et de réalisation,

▶48 Cas plus rare, certains musiciens choisissent d'improviser l'harmonie en s'imposant la consigne de l'utilisation de codes tonals. C'est le cas notamment du saxophoniste français Philippe Maté.

▶49 L'ouverture de la musique du film *Anatomy of a Murder*, « Main Title », avec son amorce atonale et son dénouement tonal, en donne un bon exemple.

▶50 « Dolphin Dance » de Herbie Hancock fournit un exemple probant de mélange des situations harmoniques.

l'harmonie non fonctionnelle ne présuppose pas de relations spécifiques culminant de façon prescriptive. » ►51

La non-fonctionnalité n'est donc pas à proprement parler une situation en soi. Un accord à lui tout seul peut être non fonctionnel dans un contexte intégralement tonal. Tout est alors question de proportion. On pourra estimer qu'une situation harmonique devient non fonctionnelle quand le nombre d'accords sans fonction repérable (tonale ou autre) devient significativement prépondérant. Peu importe au fond le seuil que l'on voudra se fixer, l'important étant de parvenir à distinguer les différentes situations et de se doter ainsi d'une grille de lecture harmonique.

►51 Julien 2001, p. 1.

VII

RYTHME

Les commentaires sur les caractéristiques du rythme dans le jazz sont innombrables. Le propos n'est pas ici de les reprendre, mais d'être en mesure d'approcher les événements rythmiques observables dans l'œuvre analysée.

Il est d'abord nécessaire de revenir sommairement sur la question très chargée symboliquement du swing. Qu'est-ce que le swing ? Peut-il y avoir du jazz sans swing ? On écartera d'abord les deux sens du mot « swing » qui n'ont rien à voir avec le rythme : le style des années 1930 et 1940 qu'on a souvent associé aux grands orchestres de danse de cette époque, et – en français – un style d'habillement et de vie d'une partie de la jeunesse française de la même période, exemplifié par la chanson de Johnny Hess « Je suis swing ».

À un niveau plus analytique, la notion peut s'appréhender de trois façons, de la plus générale à la plus particulière. La première y voit un *esprit* du rythme qui pourrait se trouver dans d'autres formes de musique que le jazz. On entend ainsi parfois que Jean-Sébastien Bach ou Édith Piaf *swingueraient*. On peut en effet essayer de saisir des implications profondes, d'ordre symbolique, culturel, religieux, physiologique ou autre d'un rythme donné, mais il est vrai qu'on entre ainsi dans une zone dangereuse où relativisme, œcuménisme voire mysticisme laissent traîner

leurs pièges. Il existe incontestablement un esprit du swing qu'il est impossible de réduire totalement à des réalités musicales observables, mais pour autant, le phénomène n'en reste pas moins (relativement) spécifique. Il n'est pas en tout cas universel.

La deuxième approche du swing serait descriptive, mais non assignable à des événements précisément identifiables. Le swing serait un balancement, une bascule vers l'avant. Pour André Hodeir :

> « Tout se passe, comme si l'absence éventuelle de cette particule, de ce méson, de ce neutrino, influait sur la psychologie de l'auditeur au point de lui ôter tout plaisir d'écoute : il y aurait là, si elle était nécessaire, une preuve par la négative de l'existence du swing. » [1]

Ce même André Hodeir avait parlé de rythme « pulsé » par opposition au rythme « scandé » du « système binaire » [2]. On est déjà dans une description plus précise, mais encore impressionniste et laissée à l'appréciation de l'observateur sans le secours de critères définis. C'est la troisième approche qui cherche des éléments observables, dont certains sont quantifiables. Le premier de ceux-ci est la division ternaire du temps.

1 Division ternaire du temps

> « Les notations des rythmes des musiques traditionnellement non écrites – les musiques populaires issues de la danse – ont toujours souffert d'imprécision. Les 6/8 et 12/8 imposés par les folkloristes aux rythmes de danse "ternaires" traduisent, dans leur vérité approximative, une difficulté de notation que nous retrouvons, au début du siècle dans les *ragtimes* imprimés où dominent deux figures : la noire en syncope (qui suppose une division du temps par moitié) et surtout la succession croche pointée double croche (qui suppose une division 3/4 - 1/4). Sans doute ceux qui transcrivaient les ragtimes adoptaient-ils, par souci de simplification, une convention qu'ils savaient interpréter à la lecture ; mais, stricto sensu, leur notation était tout aussi imprécise et inexacte que celle de l'exemple auquel nous nous référons. Or une partie du problème que nous étudions réside dans ce fractionnement de la valeur de base (la noire) en deux parties qui se révèlent être, presque toujours, *inégales*, même si elles ne le sont pas autant que le croyaient les lecteurs des ragtimes imprimés. » [3]

La rythmique caractéristique du jazz se manifesterait donc par une division inégale du temps matérialisée par une exécution inégale des croches, la figure « deux croches » se jouant dans la réalité « noire de triolet - croche de triolet ». La division du temps deviendrait ainsi ternaire.

Cette observation faite, encore faut-il la préciser. Historiquement, cette « ternarisation » apparaît progressivement au cours des années 1910 et 1920. Une certaine raideur rythmique observée dans le ragtime, dans les musiques de fanfare du début du siècle, s'assouplit progressivement pour produire une sensation de souplesse

[1] Hodeir 1995, p. 36.

[2] Hodeir 1984, p. 8.

[3] *Ibid.*, p. 37-38.

attachée au jazz. Les musiciens de jazz de cette époque sont les artisans de cette évolution, notamment Joe "King" Oliver, Sidney Bechet et Louis Armstrong. Mais une fois acquis, ce processus n'est pas universellement mis en œuvre. D'une part, des rythmes binaires restent utilisés, aux époques anciennes et surtout à partir du bebop. Mais le jeu ternaire est avant tout tributaire du contexte, en particulier du tempo. En principe, on ne joue pas ternaire sur les tempos très lents, et la différence entre binaire et ternaire s'estompe à mesure que le tempo s'accélère.

Que peut-on dire de cette nécessité du jeu ternaire qui s'est progressivement affirmée dans le jazz ? Il est d'abord vraisemblable que le but (s'il y en avait un) n'était pas de substituer de l'inégal à du régulier. En effet, si l'on repousse trop loin le contre-temps vers le temps suivant, la division « quaternaire » qui en découle (« croche pointée - double croche ») est plus rigide que la régularité des croches. Ce n'est donc pas l'irrégularité de la division du temps en soi qui provoque l'effet recherché, mais un élément impliqué par cette division particulière – en l'occurrence ternaire – qui est peut-être encore autre chose. Serait-ce une nécessité de passer de mesures simples à des mesures composées ? Le fait de diviser le temps en trois induit en effet implicitement le passage du 4/4 au 12/8, du 3/4 au 9/8, etc. On ne voit pas d'où viendrait cette nécessité, mais surtout, ce faisant, le phénomène est décrit d'un point de vue différent mais sans plus l'expliquer.

C'est un effet, une sensation qui a été recherchée, intuitivement – une certaine forme de souplesse rythmique, un balancement. Il me semble que le fait notable dans ce phénomène de la ternarisation, n'est pas la division du temps en soi, mais une articulation particulière, ce que note encore André Hodeir :

> « Plus encore que la qualité de la pulsation qui, dans la pratique jazzistique, matérialise et objectivise la donnée première qu'est le tempo, c'est le phrasé mélodique qui apparaît comme le principal vecteur de courant spécial, de cet indéfinissable frisson rythmique, propre au jazz, qu'on a appelé *swing*. » [4]

Ou plutôt, il est un cheminement qui part du rythme, passe par l'articulation, pour revenir au rythme. La première phase consiste dans l'esprit général de la rythmique de jazz qui a tendance à privilégier les parties structurellement faibles : temps pairs des mesures et parties faibles des temps. Cette emphase mise sur le contretemps se traduit par un phénomène d'articulation : la tendance à accentuer ces parties faibles. En accentuant les croches « en l'air » [5], on les déplace vers le temps suivant. C'est ce déplacement qui finit par situer le son joué à contretemps sur la troisième partie du temps plutôt que sur la seconde. On revient ainsi à un phénomène rythmique : la division ternaire du temps. Si le son est déplacé trop loin, la division devient quaternaire et l'effet de souplesse se perd (il en va évidemment tout autrement dans les rythmiques binaires du jazz). Si l'on considère les phrases en croches dans un tempo extrêmement rapide – comme par exemple le solo de Charlie Parker sur « Koko » –, on peut légitimement parler de jeu ternaire alors même que la distinction temporelle entre « croche - croche » et « noire de triolet - croche de triolet » est inaudible à ce tempo extrêmement rapide. Plus encore, on peut swinguer

[4] *Ibid.*, p. 36.

[5] Selon une métaphore spatiale verticale en usage en français : ce qui est sur le temps est « en bas », ce qui est à contretemps est « en l'air ».

sur des mesures binaires, comme l'ont amplement démontré le même Charlie Parker sur des rythmiques afro-cubaines ou les musiciens de WEATHER REPORT. C'est l'articulation qui permet de caractériser la nature swinguant de ses solos.

Peut-il par ailleurs y avoir du jazz sans swing ? En tout cas, les rythmes binaires ont toujours existé. On peut bien dire que le rythme du ragtime est binaire, mais l'affirmation n'a pas beaucoup de sens si le ternaire n'existe pas encore. Quand la « ternarisation » du jazz fait son œuvre dans les années 1920, elle tend à devenir hégémonique. Dans les années 1930, la grande majorité du jazz se joue sur le rythme ternaire : c'est la bien nommée *Swing Era*. Les rythmes binaires n'ont toutefois pas totalement disparu, mais ils sont le plus souvent le signe d'un emprunt ou d'une survivance d'autres cultures musicales (parfois fantasmées d'ailleurs : voir le style *jungle)*. Il faut se souvenir que, dans le berceau qu'est la Nouvelle-Orléans, certaines racines espagnoles et créoles sont très présentes *(via* toute la région caraïbe). Jelly Roll Morton parle de la *spanish tinge*, la « teinte espagnole », touche rythmique sans laquelle, pour lui, le compte n'y est pas. Ces origines vont subsister aussi à travers quelques occurrences du répertoire. Louis Armstrong joue dans les années 1930 « La Cucaracha », thème mexicain que Charlie Parker reprendra plus tard. Le tromboniste portoricain Juan Tizol apporte des rythmes binaires tel celui qu'on entend dans « Caravan » en 1937. Mais ces exemples restent des exceptions. À partir du bebop, les rythmes binaires vont revenir, mais ils sont toujours synonymes d'exotisme. Quand Dizzy Gillespie fait appel aux musiciens cubains dès 1948, les rythmes binaires utilisés sont ceux de la musique dite « afro-cubaine ». Les rythmiques de Gil Evans dans *Sketches of Spain*, comme ce titre l'indique, se réfèrent explicitement à l'Espagne. La bossa nova signe bien sûr l'arrivée d'un rythme spécifique qui s'installera durablement dans le paysage jazzistique. Mais ce n'est qu'à partir du milieu des années 1960 que le jazz commence à utiliser des rythmes binaires sans référence à d'autres cultures musicales. « Sidewinder » de Lee Morgan, « Watermelon Man », « Succotash » de Herbie Hancock, « Eighty-One » de Wayne Shorter, « Side Car » de Miles Davis en sont des exemples. Ce qu'on a appelé « jazz-rock » ou « jazz fusion » dans les années 1970 se fonde largement sur des rythmes binaires qui ne sont pas tous, loin s'en faut, empruntés au rock.

La question du swing trouve donc au moins une réponse devant l'évidence : les rythmes (de même que les mètres), en nombre très réduit jusqu'au milieu des années 1940, se sont diversifiés ensuite à un tel point qu'il serait absurde de limiter le jazz exclusivement à ce qui se joue en ternaire ▶6. Si l'on veut appliquer le qualificatif « swing » à des rythmes binaires, on doit revenir à une conception plus large du terme, celle qui fait référence à une manière, à un esprit du rythme, à un trait idiomatique.

On peut aussi jouer ternaire sur un rythme binaire et inversement. « Caravan » en fournit un exemple probant : entre binaire et ternaire, l'ambiguïté est totale. « A Night in Tunisia » en fournit une autre illustration, pas seulement dans l'alternance

▶6 **On a même cru longtemps qu'il était impossible de swinguer sur des mesures autres que 4/4 ou 2/2 : « Le *swing* [...] nécessite la réunion de certaines conditions favorables. La première de celles-ci est l'adoption d'un mouvement ou *tempo* à quatre temps, aussi régulier que possible et approprié au style de l'exécution. Il semble impossible de matérialiser le *swing* sur un mouvement à trois temps ou cinq temps ; de même que toute impression de *swing* disparaît lorsque le tempo s'accélère ou s'alourdit dans de notables proportions. » (Hodeir 1948, p. 27-28, mais il est vrai que l'auteur est revenu sur cette affirmation de jeunesse).**

(binaire sur le A
plusieurs maniè
« Flamenco Ske
jeu binaire sur l





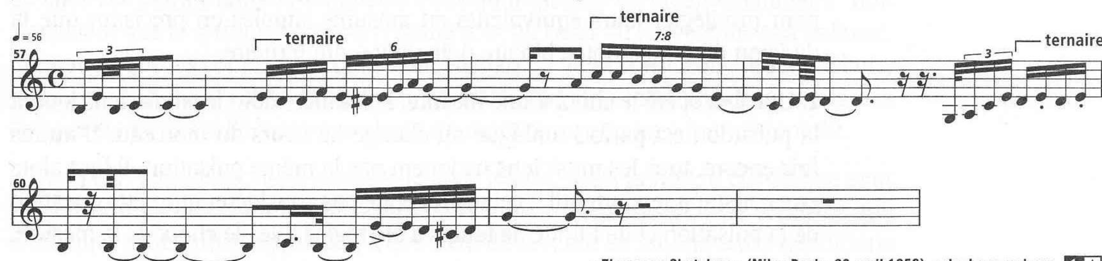
Plus généraler
« de surface » : u
percevoir comme
vis d'une pulsatio
ou « au fond du t
les musiciens de j

2 LE MÈTRE :

Si la détermina
de même pour la c
sur une pulsation
exprimé par une m
de temps, c'est-à-d
alors, notamment

1. Le choix
par exemple
de 120 à ce
est deux foi
à la blanche
réalité de la
une mesure
deux fois pl
dans tout le
musiciens, m
Mais du poi
traces écrite
rythme. Les

(binaire sur le A, ternaire sur le pont), mais au sein même du A ▶7. De plus, il est plusieurs manières de jouer ternaire, par le biais des équivalences de mesure. Dans « Flamenco Sketches » de Miles Davis, les musiciens sont en permanence entre un jeu binaire sur la pulsation de base et ternaire sur la pulsation doublée ▶8.



« Flamenco Sketches » (Miles Davis, 22 avril 1959), solo de saxophone 1 ▲

Plus généralement, l'analyse rythmique doit prendre en compte cette dimension « de surface » : une fois déterminée la nature des rythmes, il convient d'essayer de percevoir comment ils sont joués (notamment si les musiciens sont accordés vis-à-vis d'une pulsation, certains la jouant éventuellement « en arrière » ou « en avant » ou « au fond du temps »), ainsi que de saisir toutes les subtilités rythmiques dont les musiciens de jazz ont fait montre à travers les époques.

2 Le mètre : la détermination de la pulsation

Si la détermination du mètre est en général assez aisée, il n'en va pas toujours de même pour la définition de la pulsation. La plus grande partie du jazz se fonde sur une pulsation régulière organisée en cycles dont le premier constitue le mètre, exprimé par une mesure. Cette opération suppose justement d'avoir déterminé l'unité de temps, c'est-à-dire la pulsation pertinente (perçue ?). Deux niveaux se présentent alors, notamment au moment de la transcription.

1. Le choix de l'unité de temps détermine le choix de la mesure. Imaginons par exemple une mesure à 4/4 dont l'unité de temps est la noire, sur un tempo de 120 à cette même noire. Si l'on détermine que la pulsation plus pertinente est deux fois plus lente, on choisira une mesure à 2/2 avec un tempo de 60 à la blanche ▶9. Si enfin on estime que la pulsation lente est plus proche d'une réalité de la perception, mais qu'elle est divisée de façon ternaire, on choisira une mesure à 12/8 sur un tempo de 60 à la noire pointée avec une mesure deux fois plus longue, et donc un nombre de mesures deux fois moindre dans tout le morceau. Le choix de la mesure est une opération poïétique : les musiciens, même si ce n'est pas écrit, sont en principe d'accord sur la mesure. Mais du point de vue de l'analyse et en l'absence quasi systématique de traces écrites, c'est un choix esthésique, indiquant la perception qu'on a du rythme. Les transcripteurs ont toujours intérêt à choisir une mesure qui rend

▶7 *Cf.* p. 292.

▶8 À chaque réécoute, je me demande toujours si Charlie Parker ne joue pas tout le temps ternaire, même sur les morceaux afro-cubains.

▶9 Cette alternative est l'objet d'une discussion historique. Philippe Baudoin la commente ainsi : « Une idée très tenace veut que le style *New Orleans* se joue en *two beat*. Il suffit d'écouter les grands bassistes de ce style (Pops Foster, Wellman Braud), ou même le plus vieux d'entre eux, Bill Johnson (né vers 1872), pour s'apercevoir que ce vieux cliché est inexact, le *four beat* étant très souvent utilisé.
Le *four beat* n'est pas non plus systématiquement employé dans les formes post-traditionnelles du jazz. Le *two beat* est très fréquemment joué, à toutes les époques du jazz, dans l'exposition du thème, pour ensuite, à l'arrivée des choruses, se transformer en *four beat* » (Baudoin 1992, p. 63).

le meilleur compte de la pulsation pertinente, ce qui n'est pas toujours simple. Mais il est vrai qu'un autre critère intervient, celui de la simplicité et de la lisibilité de la notation. C'est pourquoi on évite, dans les rythmiques ternaires, d'utiliser des mesures composées, pourtant théoriquement les mieux adaptées, pour privilégier leurs équivalents en mesures simples en précisant que la division du temps notée binaire doit s'entendre ternaire.

2. Une fois opéré le choix d'une mesure, la manière dont les musiciens jouent la pulsation est parfois ambiguë ou change au cours du morceau. D'autres fois encore, tous les musiciens ne jouent pas la même pulsation. Il faut alors être constamment attentif à cet aspect et ne pas considérer que cette question de la pulsation et de l'unité de temps a été réglée avec le choix de la mesure.

Reste enfin le problème de la détermination de l'emplacement du premier temps. Elle est le plus souvent évidente, mais certains rythmes complexes peuvent être entendus de plusieurs façons avec plusieurs emplacements possibles du premier temps. Un exemple parfait est donné par « Multi Don Kulti » de Bojan Zulfikarpasic qui peut s'entendre dans deux mesures différentes (12/8 et 3/4) avec une unité de temps différente et un premier temps placé différemment (*cf.* chapitre XI, **exemple ▶6**) ▶10.

3 POLYRYTHMIE

« Le vrai morceau de jazz fait "*um*-pa-*tee*-dle" à chaque mesure – quatre croches pointées sur les syllabes accentuées et quatre doubles croches sur les syllabes alternatives, pour un un-deux-trois-quatre de base. À partir de cette fondation se superposent certaines altérations du rythme qui sont les vrais composants du jazz. En premier vient ce que j'appelle "anticipation", qui consiste en une sorte d'accélération de la mélodie, où cette dernière précède la base du battement du rythme d'une fraction de seconde. En second se trouve la vraie syncopation. Celle-ci, comme je l'ai déjà dit, est un élément musical bien établi et se trouve simplement exagéré dans le ragtime. En soi, cela ne [suffit pas à faire] du ragtime[...]. La syncopation n'a pas de valeur intrinsèquement, mais seulement dans sa variation. Seule, elle est sans signification. Le mouvement irrésistible du rythme fondamental fait se dresser violemment la syncopation contre l'arrière-plan. C'est la raison pour laquelle un morceau de jazz est si plat et si peu convaincant en l'absence d'un piano ou d'un accompagnement orchestral. Le contraste dont la syncopation dépend pour son effet saisissant manque quand un seulement des deux éléments rythmiques nécessaires est exprimé. Troisièmement, il y a l'imposition d'un élément de un-deux-trois dans le rythme par-dessus le un-deux-trois-quatre fondamental. Cela, je crois, est la seule caractéristique du jazz qui est réellement d'origine américaine, ou plutôt afro-américaine. Un guitariste noir me demandait un jour : "tu connais la différence entre le rag primaire et le rag secondaire [*primary rag and secondary rag*] ?" Son rag primaire était la syncopation ; le rag secondaire était la superposition de un-deux-trois par-dessus le un-deux-trois-quatre de base. Graphiquement, cela peut s'exprimer ainsi :

▶10 Je dois à la vérité de dire que je n'ai jamais réussi à entendre le premier temps de la mesure à 3/4 de « The Buzzard Song » dans la version de Miles Davis et Gil Evans sur la première des deux notes de trompette. Mon réflexe, indépassable, me fait le placer sur la réponse orchestrale, alors que celle-ci intervient en réalité sur le troisième temps.

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1

1 2 3 4 1 2 3 4. » ⏵11

Ce texte étonnant date de 1926 ; il est signé Don Knowlton. Si je me suis permis de citer cet extrait dans la longueur, c'est qu'il montre de façon exemplaire, non seulement que le rythme et la polyrythmie sont au cœur du jazz depuis son enfance, mais aussi que les commentateurs en ont été parfaitement conscients, dès les débuts, même si, comme c'est le cas ici, on ne traite pas de l'improvisation, mais des compositions, et en l'occurrence plutôt du ragtime que du jazz proprement dit.

La polyrythmie est donc essentielle pour le jazz. Mais la notion elle-même peut se voir donner des contours plus ou moins larges. Pour essayer, ne serait-ce que d'effleurer cette difficile question, il convient de revenir, en amont, à des définitions de concepts plus généraux.

3.1 Définitions

On ne peut aborder en détail ici les questions générales relatives au rythme. Dans le but très limité de commenter quelques aspects de la polyrythmie à l'intérieur du cadre restreint du jazz, on réexaminera les définitions de notions élémentaires en s'appuyant sur les réflexions de deux auteurs (dont un collectif) parmi les plus éminents : Simha Arom d'une part et Fred Lerdahl - Ray Jackendoff de l'autre.

En premier lieu, il faut distinguer musiques pulsées et musiques non pulsées. Parmi les premières, il faut encore faire le départ entre les pulsations isochrones ou non isochrones. On se placera, dans tout l'exposé qui suit, dans le cas de la musique pulsée à pulsation isochrone, en n'oubliant pas toutefois qu'il ne s'agit pas de la seule situation rencontrée dans le jazz. On n'omettra pas plus de se rappeler que les situations peuvent être plus ambiguës, voire se mélanger au sein d'une même pièce.

Dans le cadre ainsi fixé, la notion de référence est la pulsation, régulière, sans variation ni accent d'aucune sorte venant différencier les battements (c'est celle qu'indique le métronome).

Simha Arom préfère pour cette notion le terme de « pulsation » à ceux de « *tactus* », « battue » ou « temps ». Il s'en explique ainsi :

> « Le terme de *tactus* [...] connote très fortement une pratique caractéristique d'une époque de la musique occidentale : celle des polyphonies du Moyen-Âge et de la Renaissance. C'est pourquoi nous choisirons de l'écarter [...]. Plus neutre serait le terme anglo-saxon de *beat*. À vouloir lui donner un équivalent français, on devrait le traduire par "battue". Mais on ne peut retenir cette expression, dans la mesure où la battue introduit l'idée du mouvement corporel destiné à la matérialiser, lequel, en général, est absent de la pratique des musiciens africains. Dès lors, le terme français qui rend le mieux l'idée de *beat* est celui de *temps*. Cependant, l'expression "temps musical" recouvre des sens multiples dont certains, relevant de la philosophie ou

⏵11 **Knowlton 1926, p. 458-459.**

faisant appel à la psychologie de la perception, doivent être exclus de notre propos, qui se veut purement technique. » ▶12

Fred Lerdahl et Ray Jackendoff, de leur côté, optent pour le terme « *tactus* » :

> « L'auditeur tend à porter son attention en premier sur un (ou deux) niveau(x) intermédiaire(s) dans le(s) quel(s) les battements [*beats*] s'écoulent à une vitesse modérée. C'est le niveau auquel le chef d'orchestre agite sa baguette. En adaptant le terme de la Renaissance, nous appelons un tel niveau le *tactus*. » ▶13

On note que ces deux auteurs définissent la pulsation de référence plutôt par une réaction de l'auditeur, tout en précisant que le chef d'orchestre révèle son choix par la battue. Par ailleurs, ils n'éprouvent pas la même réticence que Simha Arom à l'égard d'un terme sorti de son contexte historique d'apparition.

Toute variation par rapport à cette référence crée un événement rythmique que l'on peut voir comme créant un conflit par rapport à cette pulsation de base. La question qui nous occupe ici est de savoir si on lie la notion de polyrythmie à celle de conflit ▶14, et de quelle façon l'on trace une ligne entre rythme et polyrythme.

Avant de proposer ses propres définitions, Simha Arom discute longuement les propositions de ces prédécesseurs. La confusion la plus courante, dit-il, celle qu'il est le plus indispensable d'éviter, concerne le rythme et la métrique, cette dernière impliquant la notion de mesure. Après avoir rappelé que la métrique a dû son sens premier aux versificateurs, Arom précise d'abord la façon dont sont « utilisées aujourd'hui » les notions de mesure et de métrique :

Mesure :

> « […] au sens le plus simple signifie *metrum*, c'est-à-dire *la détermination, par comparaison avec une valeur constante prise comme étalon, des intervalles de temps* ; ceux-ci sont obtenus soit par multiplication – c'est le "temps premier" des Grecs anciens -, soit par division – et c'est alors le principe adopté par la musique occidentale au Moyen-Âge. » ▶15

Métrique :

> « En *musique*, […] on entend par métrique la manière d'ordonner les temps (au sens de *tactus*) dans un cadre de référence plus grand, matrice d'organisation temporelle ou *mesure*, dotée d'indications précises relatives non seulement aux quantités qui y figurent (2/4 ou 3/4 par exemple) mais aussi à leur articulation (3/4 ou 6/8). De cette organisation en mesures découle une hiérarchisation des quantités. Mais on ne doit pas oublier que cette hiérarchisation résulte de ce qui ne fut à l'origine qu'une simple convention graphique. » ▶16

Concernant la mesure, Arom rappelle la définition de Grosvenor Cooper et Leonard Meyer :

> « un cadre d'ordonnancement d'accents et de temps faibles à l'intérieur duquel le groupement rythmique prend place. Elle constitue la matrice de laquelle émerge le rythme. » ▶17

▶12 Arom 1985, p. 329-330.

▶13 Lerdahl-Jackendoff 1983, p. 20-21.

▶14 Ce que propose par exemple la définition du *Dictionnaire des Mots de la Musique* : « superposition de deux ou plusieurs éléments rythmiques fortement indépendants, en conflit les uns avec les autres » (Siron 2002), mais pas le *Dictionnaire encyclopédique de la musique* : « emploi simultané de rythmes différents dans des parties séparées d'une même structure musicale » (Arnold 1988, T. II, p. 510).

▶15 Arom 1985, p. 301.

▶16 *Ibid.*, p. 302.

▶17 Cooper - Meyer 1960, p. 96, *in* Arom 1985, p. 304.

L'auteur en vient alors à proposer ses propres définitions. La première est celle de pulsation :

> « Par *temps* ou *pulsation*, il faudra entendre ici l'*étalon isochrone, neutre, constant, organique, qui détermine le temps*. Plus précisément :
>
> – *étalon*, c'est-à-dire délimitant une unité de temps ;
> – *isochrone*, c'est-à-dire réitéré à intervalles réguliers ;
> – *neutre* en ce qu'aucun temps ne se différencie des autres : il n'y a ici nulle idée de groupement des temps à un niveau supérieur ;
> – *constant* en ce qu'il est, dans le déroulement d'un morceau, le seul élément invariable ;
> – *organique*, c'est-à-dire inhérent à la musique propre à chaque morceau ; en cela il en constitue un élément pertinent ;
> – *déterminant le tempo* en ce qu'il correspond au mouvement intérieur de la musique qu'il sous-tend. » ▶18

La pulsation de Simha Arom est donc, pour l'essentiel, équivalente au *tactus* de Fred Lerdahl et Ray Jackendoff. Ceux-ci précisent cependant deux notions supplémentaires qui lui sont liées : le battement [*beat*], dont la répétition régulière forme le *tactus* (ainsi isochrone), et l'intervalle de temps qui s'écoule entre deux battements [*time-span*]. Un point important est précisé :

> « Pour utiliser une analogie spatiale : les battements [*beats*] correspondent aux points géométriques plutôt qu'aux lignes tirées entre eux. Mais bien sûr, les battements adviennent dans le temps. Ainsi, un intervalle de temps – une durée – prend place entre les battements successifs. Pour de tels intervalles, nous utilisons le terme *intervalle de temps* [*time-span*]. Dans l'analogie spatiale, les durées correspondent aux espaces entre les points géométriques. Les intervalles de temps [*time-spans*] ont une durée [*duration*], les battements n'en ont pas. » ▶19

On voit que les problèmes de dénomination varient d'une langue à l'autre. Le terme « temps » en français est ambigu : il désigne aussi bien le point du battement (on dit « sur le troisième temps ») que la durée (« cette note dure trois temps »).

On choisira ici de garder le terme « battement » pour désigner le point sans durée. Mais l'expression « sur le temps » sera conservée car elle correspond à l'usage, alors que l'on devrait dire « sur le battement ». Toujours conformément à l'usage, on utilisera le mot « temps » pour désigner la durée séparant deux battements. Quant à la pulsation isochrone de base, on se rangera derrière Lerdahl-Jackendoff pour choisir le terme *tactus*, la référence à son origine dans la Renaissance ne paraissant pas justifier sa mise à l'écart. Elle a en outre l'avantage de laisser le terme « pulsation » pour des usages plus généraux.

Un point important est à signaler ici : le *tactus* peut être différent de l'unité de temps de la mesure. L'exemple le plus probant nous est donné par le ragtime composé pour le piano. Celui-ci est le plus souvent écrit à 2/4. L'unité de temps est donc la noire. Mais on observe que la « pompe », c'est-à-dire l'alternance caractéristique à la main gauche d'une basse et d'un accord plaqué s'opère en croches, la croche devenant une

▶18 **Arom 1985, p. 330.**

▶19 **Lerdahl-Jackendoff 1983, p. 18.**

unité de référence alternative à cause de cette régularité. On peut estimer dans ce cas que l'unité de temps est la noire, mais que le *tactus* est la croche. C'est pourquoi la définition de Lerdahl-Jackendoff me paraît tout à fait appropriée car elle se place d'emblée sur le plan de la perception. La mesure est un fait d'écriture, le *tactus* un fait de perception. Le *tactus* n'est donc pas fixé indiscutablement, il peut être différent d'un auditeur à l'autre et surtout plusieurs *tactus* peuvent être perçus successivement ou simultanément. Le cas le plus évident est, dans la mesure simple : on peut « entendre » la musique à la noire, à la croche ou à la blanche (voire à la ronde). Les musiciens de jazz jouent souvent sur cette ambiguïté, notamment sur tempo lent.

Simha Arom précise ensuite :

> « La pulsation, telle que nous venons de la définir, n'est pas le rythme. Pour qu'il y ait rythme, il faut nécessairement que des événements sonores successifs soient caractérisés par des traits qui les opposent. Cette opposition peut se manifester de trois façons distinctes, par le biais des *accents*, des *timbres* et des *durées*. » ▶20

Les trois éléments concernés sont définis ainsi :

> « *Accents* : l'opposition se matérialise ici au moyen d'une marque accentuelle dont la réitération peut être régulière ou irrégulière. En l'absence d'opposition de timbre et de durées, l'accentuation demeure donc le seul critère rythmique.
>
> *Timbre* : l'opposition est produite par l'alternance, régulière ou irrégulière, de timbres différenciés. À défaut de marques accentuelles et d'opposition de durées, le timbre constitue le seul critère rythmique.
>
> *Durées* : l'opposition résulte de la succession de valeurs inégales. En l'absence de toute accentuation et de timbres différenciés, l'opposition des durées demeure le seul critère rythmique » ▶21

Pour ce qui concerne le mètre, l'auteur indique : « ce qu'en musique il est convenu d'appeler métrique est en fait la manifestation la plus élémentaire du rythme » ▶22, celle de durées identiques avec une accentuation régulière.

Fred Lerdahl et Ray Jackendoff proposent des définitions différentes pour l'accent, dont ils identifient trois types :

> « D'après notre jugement, il est essentiel de distinguer trois sortes d'accents : phénoménaux, structuraux et métriques. Par *accent phénoménal*, nous entendons tout événement à la surface musicale qui donne de l'insistance [*emphasis*] ou de l'accent [*stress*] à un moment du flux musical. Compris dans cette catégorie sont les points d'attaque d'événements de hauteurs, les accents locaux tels que les sforzandi, de soudains changements dans les nuances ou le timbre, les notes longues, les sauts à des notes relativement hautes ou basses, etc. Par *accent structural*, nous entendons un accent causé par les points de gravité mélodiques / harmoniques dans une phrase ou une section – spécialement par la cadence, le but du mouvement tonal. Par *accent métrique*, nous entendons tout battement qui est relativement fort dans son contexte métrique. » ▶23

Par ailleurs, ces deux auteurs opèrent une distinction fondamentale entre structure métrique et structure de groupement, la première organisant les temps forts et faibles

▶20 **Arom 1985, p. 330.**

▶21 ***Ibid.*, p. 331.**

▶22 ***Ibid.*, p. 333.**

▶23 **Lerdahl-Jackendoff 1983, p. 17.**

en fonction de la métrique, la seconde en fonction des unités mélodiques qui se superposent à la métrique.

On voit que le découpage de Simha Arom est différent de celui de Lerdahl-Jackendoff. On peut estimer que les trois facteurs de contraste du premier – accent, timbre et durée – sont englobés dans la catégorie des accents phénoménaux des seconds. Apparemment, les accents structuraux de Lerdahl-Jackendoff, induits par les mouvements tonals, et les accents métriques, induits par la métrique, ne sont pas pris en compte par Arom, ce qui s'explique certainement par les répertoires pris en compte par les protagonistes : la tradition savante tonale pour Lerdahl-Jackendoff, les polyphonies africaines pour l'ethnomusicologue.

Enfin, Simha Arom invite à distinguer hétérométrie et polymétrie, hétérorythmie et polyrythmie. Le préfixe « hétéro » implique la succession dans le temps alors que « poly » suppose la simultanéité.

> « [...] *Polymétrie* devrait désigner des schémas accentuels différents opérant *simultanément* dans les diverses parties d'une musique polyphonique. [...] *Hétérométrie* désignerait, dans le déroulement d'une monodie, un changement de mesure et, dans celui d'une polyphonie, un changement de mesure *qui soit commun à l'ensemble de ses parties*. [...] Si ce qu'il est convenu d'appeler métrique est bien du rythme, il ne peut y avoir de poly*métries*. À partir du moment où, dans une même œuvre, figurent différents schémas accentuels superposés, on est en présence d'un stade élémentaire de *polyrythmie*. Par corollaire, lorsque dans une quelconque ligne mélodique les durées ne sont pas égales – comme c'est le cas dans la quasi-totalité des œuvres -, le seul terme qui conviendrait à sa caractérisation serait celui d'*hétérorythmie*. De même ce que l'on appelle musique homophonique, où toutes les voix se meuvent rythmiquement de façon identique, appartient, elle aussi, à l'hétérorythmie. » ▶24

3.2 Types de polyrythmie

Voyons maintenant quelques propositions d'inventaire des polyrythmies, avant de proposer un contour à la notion elle-même.

Jacques Siron dans son *Dictionnaire des Mots de la Musique* identifie sept « genres de polyrythmie » :

> « 1. contrepoint rythmique [...] : superposition de différentes parties ayant des rythmes indépendants.
> 2. canon rythmique [...] : superposition de parties ayant des rythmes identiques ou presque identiques qui sont décalés dans le temps les uns par rapport aux autres.
> 3. superposition de différentes divisions du temps. Exemple fréquent : superposition binaire / ternaire (périodicité au niveau du temps).
> 4. superposition de différentes accentuations de la mesure (périodicité au niveau de la mesure). Exemple : superposition de 3/4 (accentué "1-2 / 3-4 / 5-6") et de 6/8 (accentué "1-2-3 / 4-5-6") [...]. 4/4 accentué asymétriquement "1-2-3 / 4-5-6 / 7-8" (superposé à l'accentuation symétrique habituelle "1-2-3-4 / 5-6-7-8") [...].

▶24 **Arom 1985, p. 334-335.**

5. superposition de différents groupes de mesures. Exemple : 3 mesures de 4/4 superposées à 4 mesures de 3/4 (périodicité de 12 temps).
6. polymétrie [...] : superposition de tempos différents, ou de mesures différentes.
7. polymétrie libre / polymétrie apériodique [...] : superposition d'accents et / ou de mesures irréguliers, sans aucune périodicité hormis la pulsation. » [25]

Le problème avec cette nomenclature est que l'auteur ne précise pas la nature des éléments dont les superpositions sont évoquées. Réunissent-elles des parties distinctes, entendues, ou une partie par rapport à une pulsation, laquelle peut être plus ou moins explicitée ? C'est évidemment un critère décisif pour l'évaluation de la polyrythmie, pour déterminer même si l'on est en présence d'une polyrythmie ou d'un rythme plus ou moins complexe.

Cynthia Folio propose de son côté d'étendre une distinction d'abord opérée par Harald Krebs [26] :

> « Pour définir la polyrythmie, il est important de comprendre qu'une polyrythmie donnée peut représenter l'un parmi trois types différents. Une définition générale de la polyrythmie prendra en compte les trois types de dissonance rythmique entre les mètres et/ou des tempos quantifiables.
>
> *Type A* : interaction de deux successions rythmiques ou plus, dans lesquelles le groupement d'attaques régulièrement récurrentes de chaque succession est dans un rapport non entier (ou qui ne peut pas être réduit à un entier) ; un cas particulier se produit quand une durée est divisée en deux divisions régulières ou plus (par exemple une mesure à 4/4 divisée en plusieurs fois trois) ;
>
> *Type B* : un déplacement rythmique, dans lequel deux successions rythmiques ou plus expriment les mêmes mètre et tempo, mais sont décalés par une durée fixe ; les diverses séries sont "hors de phase" les unes avec les autres ;
>
> *Type C* : fluctuation de tempo contre un tempo fixe (ou fluctuant différemment) ; ce pourrait être également appelé "polytempo", un cas particulier de polyrythmie. » [27]

Tout d'abord, cette définition lève l'ambiguïté présente dans la nomenclature de Jacques Siron. L'auteure précise bien que les deux niveaux concernés sont « les mètres » et les « tempos quantifiables ». Dans cette dernière catégorie, on est fondé à voir le *tactus*, qu'il soit explicité ou non. Le mètre a en principe rapport à la mesure, mais on voit bien que Cynthia Folio inclut dans cette notion tous les groupements rythmiques identifiables. Nous sommes en outre en présence d'une définition, non pas générale, mais par addition de trois types. Le premier (A) me paraît recouvrir la conception courante de la notion de polyrythmie, à quoi sont ajoutés deux événements différents (B et C), produits respectivement par le décalage ou par la fluctuation de tempos.

On notera que, à la différence encore de Jacques Siron, l'auteure élabore cette définition en prélude à une étude traitant de musiciens de jazz (en l'occurrence Thelonious Monk, Ornette Coleman et Eric Dolphy). C'est également le cas de Keith

[25] Siron 2002, p. 328 (c'est moi qui numérote).

[26] Krebs 1987.

[27] Folio 1995, p. 105-106.



Waters qui propose lui aussi une nomenclature pour traiter ensuite de solos de Herbie Hancock.

Keith Waters énumère d'abord, reprenant une typologie de Joel Lester [28], différents types d'accents :

> « L'accent de durée met en valeur une hauteur qui est plus longue en durée par rapport aux autres hauteurs l'entourant. L'accent de contour se réfère aux hauteurs qui apparaissent au point extrême haut ou bas du registre d'une tournure mélodique. Le début d'un pattern attire l'accent à l'initiation d'un pattern motivique répété. Enfin, un volume plus élevé crée de l'accent dynamique. » [29]

Dans les exemples proposés, tous ces accents correspondent à un temps faible d'une mesure à quatre temps, « créant un conflit avec les temps métriques plus forts ».



Keith Waters : types d'accents 2 ▲

Par ailleurs, Waters insiste sur les notions d'« hypermètre » *(hypermeter)*, « hypermesure » *(hypermeasure)* et « hypertemps » *(hyperbeat)*. Il s'agit d'unités plus longues que la mesure du mètre de référence, produisant une structure métrique à un niveau plus élevé. L'exemple donné est celui d'une structure organisée en sections de 8 mesures. L'hypermesure « vaut » alors 8 mesures, l'hypertemps représentant 2 mesures. Cette notion s'applique par exemple parfaitement aux structures AABA et AABA de 32 mesures, consistant en quatre sections de 8 mesures dans lesquelles l'harmonie et la mélodie sont souvent articulées par groupe de 2 mesures, c'est-à-dire 4 hypermesures de quatre hypertemps chacune.

Il me semble ainsi que l'on peut retenir quatre niveaux de rythme dans le cas de musiques pulsées, et que la discussion porte ensuite sur la caractérisation de chacun d'eux (mais surtout des deux derniers) et de l'endroit où l'on place une limite entre chacun d'eux.

1. Le *tactus* : c'est la pulsation, régulière et isochrone, sans aucun accent d'aucune sorte. Il est explicité ou pas (les battements sont joués, tous, certains, ou aucun).

2. Le mètre, impliquant la mesure : une accentuation régulière et une seule. La mesure peut se manifester de différentes façons.

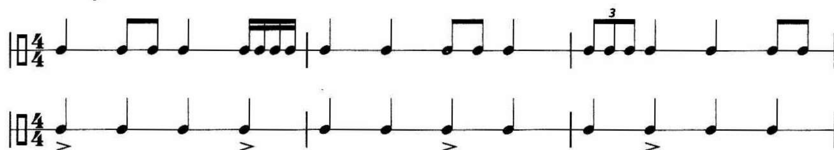
3. Le rythme : implique des accentuations multiples et de tous ordres.

4. La polyrythmie : c'est évidemment la plus difficile à définir. J'y verrais la superposition de plusieurs groupes rythmiques périodiques. Cet élément de périodicité me semble ce qui doit nous fonder à distinguer la polyrythmie du rythme. Dès qu'une récurrence différente de celle(s) du *tactus* et/ou du mètre se

[28] **Lester 1986.**

[29] **Waters 1996, p. 21.**

perçoit, naît l'impression de polyrythmie. Celle-ci se manifeste par la sensation, potentiellement éprouvée par l'auditeur, que le *tactus* et/ou la mesure pourraient se voir concurrencer voire remplacer par un nouveau *tactus* ou un nouveau mètre. Ainsi, la différence entre rythme et polyrythmie ne serait pas quantitative (un plus grand nombre de couches rythmiques, des rapports non entiers entre des rythmes), mais qualitative. Dans cette conception, la polyrythmie apparaît comme un sous-ensemble du rythme. Chacun des deux exemples suivants est ainsi du rythme, mais seul le second constitue une polyrythmie.



▲ 3 Rythmes et polyrythmie

Cette définition a pour caractéristiques, comme on l'a dit, de ne pas être quantitative, mais aussi de pouvoir comparer une partie rythmique à la mesure par exemple, et pas nécessairement à une autre partie rythmique de même niveau. Par ailleurs, elle ne considère pas non plus qu'un ratio complexe (ou non entier pour reprendre la proposition de Cynthia Folio) est nécessaire pour que se produise une polyrythmie. Un rapport aussi simple que 3 pour 4 (dans notre exemple) suffit, à mon sens, pour créer la sensation double constitutive de la polyrythmie. On se range plutôt ici à l'opinion de Simha Arom qu'à celle de Cynthia Folio. En revanche, contrairement au premier qui forge sa définition de la polyrythmie stricte en pensant aux polyphonies africaines qu'il étudie, le paramètre mélodique peut tout à fait être pris en compte dans une définition élargie de la polyrythmie. Ainsi l'exemple suivant peut également entrer dans ce type de définition.



▲ 4 Polyrythmie mélodique

Cependant, cet exemple suppose que la mesure à 4/4 soit exprimée d'une façon ou d'une autre. Si j'entends cette seule ligne telle qu'elle est écrite, je n'entendrai que des groupes de trois notes qui se répètent en descendant chaque fois d'un degré, c'est-à-dire une mesure implicitement à trois temps. Pour que l'écriture à 4/4 se justifie, il faut bien sûr qu'elle soit manifestée par un type d'accent ou un autre.

C'est donc la notion de régularité issue d'occurrences répétées d'un groupe rythmique venant en opposition au *tactus* ou à la mesure qui me paraît différencier fondamentalement une polyrythmie d'un rythme. Dès 1938, Winthrop Sargeant émettait cette idée à propos du jazz :

« Un exar
dépendent,
alternance
déplacés da
des phrases
particuliers
déplacemen
syncopation
mélodiques.
des cycles r
la polyrythr

Sargeant va m
l'essence du jazz, a
ornemental, et qu'
de la figure du tro
deux-pour-trois :

« Il ne peut
trouvent dan
position trois
des maîtres. M
trois) ne se t
d'élément or
européens. E
rareté dans la
compositeur e
un élément r
américaine. La
européenne de

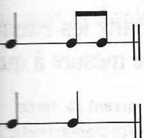
On s'abstiendra
jazz, non plus que
largement débat, m
s'appuyant sur une

Si l'on retient don
distinctions.

Il est possible de
premier critère :

1. Polyrythmies
mesure explic
façon ou d'un

2. Polyrythmies e
larités différen





« Un examen du matériau présenté montre que tous ces patterns [rythmiques] dépendent, quant à leur effet, d'un unique principe rythmique : l'interruption d'une alternance régulière de pulsations fortes et faibles et vice-versa. Les éléments ainsi déplacés dans la répétition peuvent être des accents, des notes, des groupes de notes, des phrases, des patterns rythmiques, des patterns de mouvement mélodique, des types particuliers d'ornementation harmonique, et même des couleurs sonores. Les déplacements peuvent se produire dans des phrases distordues, dans ce qu'on appelle syncopation simple anticipative ou de retard, et dans d'autres types de comportements mélodiques. Quand les déplacements se produisent à intervalles réguliers, installant des cycles métriques répétés différents de ceux de la pulsation établie, le résultat est la polyrythmie. » [30]

Sargeant va même plus loin puisqu'il considère que la polyrythmie fait partie de l'essence du jazz, alors que la musique de concert européenne n'en ferait qu'un usage ornemental, et qu'elle a d'autre part des caractéristiques propres regroupées autour de la figure du trois-pour-quatre, alors que la musique européenne privilégierait le deux-pour-trois :

« Il ne peut y avoir de doute [...] sur le fait que certaines formes de polyrythmie se trouvent dans la musique folklorique et de concert européenne, et même que la superposition trois-pour-quatre caractéristique du jazz n'est pas inconnue dans les œuvres des maîtres. Mais la plus commune des superpositions européennes (celle du deux-pour-trois) ne se trouve *jamais* dans le jazz, et pour cette raison, n'occupe qu'une place d'élément ornemental exceptionnel, y compris dans les œuvres des compositeurs européens. Et la superposition jazz du trois-sur-quatre est en tout état de cause une rareté dans la musique de concert. Comme dans le cas de la syncopation simple, le compositeur européen utilise essentiellement comme un embellissement occasionnel un élément rythmique qui constitue un élément structurel dans la musique afro-américaine. La relation entre les rythmes caractéristiques du jazz et ceux de la musique européenne de concert est ainsi si ténue qu'elle peut être tenue pour négligeable. » [31]

On s'abstiendra ici d'entrer sur ce terrain de la spécificité des polyrythmies du jazz, non plus que sur celui des origines (européennes ou africaines) qui font largement débat, mais on voit que la question mériterait un approfondissement s'appuyant sur une véritable recherche historique ciblée sur le langage.

Si l'on retient donc ce critère pour la polyrythmie, on peut encore opérer plusieurs distinctions.

Il est possible de diviser les polyrythmies en deux sous-groupes, en fonction d'un premier critère :

1. Polyrythmies par référence à la mesure : un groupe périodique s'oppose à la mesure explicitée (par « explicitée », on entend qu'elle est manifestée d'une façon ou d'une autre de façon sonore et ne se réduit pas à un fait d'écriture).

2. Polyrythmies entre deux groupes périodiques ou plus : deux groupes opposent des régularités différentes. L'un d'entre eux peut correspondre à la mesure.

[30] **Sargeant 1975, p. 111.**

[31] ***Ibid.*, p. 117-118.**

La difficulté évoquée précédemment réapparaît cependant avec cette distinction. On objectera évidemment que si, dans le cas 1, on pose que la mesure doit se manifester, c'est nécessairement par un groupe périodique. Il me semble toutefois qu'il faut conserver cette distinction en traçant une ligne entre des manifestations simples de la mesure (la mélodie manifestement articulée conformément au mètre, un léger accent, un discret chabada de batterie, un simple *afterbeat* joué sur la pédale charleston, etc.), et des groupes conformes au mètre, mais plus présents au premier plan.

On peut autrement différencier les polyrythmies en deux sous-groupes, mais en fonction d'un second critère :

1. **Groupes en opposition à la mesure mais pas au *tactus***: cela suppose qu'il n'y ait aucune note entre les battements du *tactus*, soit uniquement des valeurs de noire, blanche, blanche pointée, ronde ou note carrée.
2. **Groupes en opposition à la mesure *et* au *tactus***: suppose des notes tombant entre les battements du *tactus*.

Faut-il enfin définir un ratio entre groupes superposés pour entrer dans la catégorie de la polyrythmie ? Je pense que oui, mais d'une façon assez large. Il ne faut à mon avis exclure que les ratios commençant par 1 (1 pour 2, 1 pour 3, etc.) et les multiples de 2 (2 pour 4, 3 pour 6, etc.). Ainsi, dans cette conception, un 2 pour 3 ou un 3 pour 4 sont déjà de l'ordre de la polyrythmie, tant que la périodicité des deux groupes est suffisamment avérée pour être perçue et créer un sentiment de superposition et d'opposition.

3.3 Spécification

Trois traits principaux peuvent convenir pour spécifier les différentes occurrences de polyrythmie :

1. **La (ou les) mesure(s)**: telle qu'elle est notée ou se perçoit comme mètre de référence.
2. **La nature du (ou des) groupe(s) périodique(s)**:
   - ***Définition de la période***: quel est le rythme du groupe qui se répète ? Pour la détermination de ces périodes, on adoptera la convention suivante : les rythmes sont définis par une suite de valeurs avec comme référence « 1 » pour la noire (quelle que soit la mesure, simple ou composée). Par exemple un groupe « noire-blanche-noire » se notera [1-2-1], un groupe « noire-noire-croche-croche » [1-1-0,5-0,5], etc. Comment comptabilisera-t-on les silences ? Un groupe « croche-croche-1/2 soupir » doit-il se noter [0,5-0,5-0,5] ou [0,5-1] ? On optera pour la première solution en précisant par une mise en italique une valeur de silence : [0,5-0,5-*0,5*].

   - ***Durée de la période***: durée totale du groupe périodique (somme de ce qui se trouve mis entre crochets).
   - ***Régularité***: le groupe comprend-il un seul type de valeurs rythmiques ou plusieurs ? Un cas intermédiaire sera considéré quand les valeurs sont les mêmes mais mélangent notes et silences : « noire-croche-croche » = [1-0,5-0,5] (irrégularité) ; « croche-croche-croche » = [0,5-0,5-0,5] (régularité) ; « croche-croche-1/2 soupir » = [0,5-0,5-*0,5*] (régularité moyenne).
   - ***Valeurs du groupe par rapport au tactus***: conformément à notre deuxième distinction entre les polyrythmies, il est nécessaire de distinguer, d'une part les groupes dont toutes les notes et silences correspondent à un battement du *tactus* (groupe qui ne comprendra en principe que des valeurs de noires, blanches, blanches pointées, etc., soupirs, demi-pauses, demi-pauses pointées, etc., c'est-à-dire de valeur entière), et de l'autre ceux qui placeront des notes et silences entre les battements (valeurs incluant croches, doubles croches, croches pointées, triolets de croches, mais aussi triolets de noires ou de blanches, etc.). En effet dans le premier groupe (qu'on notera « *supra* »), il y a opposition à la mesure mais pas au *tactus*, alors que dans le second (noté « *infra* ») coexistent les deux oppositions.
   - ***Occurrences***: nombre d'occurrences complètes du groupe.
   - ***Emplacement de la première occurrence par rapport à la mesure***: par convention, on donnera le chiffre du temps sur lequel commence la première valeur du groupe, en utilisant les subdivisions. Exemple : « 1,25 » signifiera que le groupe débute sur la deuxième double croche du premier temps.
3. **Ratio**: le numérateur est constitué par la somme des unités du groupe périodique. Le dénominateur représente le nombre d'unités du groupe de référence. Dans chacun des deux cas, l'unité retenue est la valeur rythmique la plus pertinente, ce qui signifie que le dénominateur n'est pas forcément l'unité de temps de la mesure. Les ratios sont ramenés à des fractions de nombres entiers (1,5:2 noté 3:4).

Il faut garder à l'esprit que, le plus souvent, les polyrythmies sont notées par transcription et non lues sur une partition prescriptive (sauf dans le cas du ragtime). La définition de la mesure est pour cela discutable, puisqu'elle résulte d'un choix opéré par le transcripteur.

Enfin, pour être en mesure de comparer des groupes d'une polyrythmie à l'autre et les classer, il faut prendre en compte les différents *tactus* possibles. Si l'on considère les deux groupes « croche-croche-1/2 soupir » [0,5-0,5-*0,5*] et « noire-

noire-soupir » [1-1-*1*], leur total diffère (1,5 et 3), mais il est évident qu'ils sont comparables, surtout si par exemple le premier est issu d'une pièce de ragtime où le *tactus* à la croche est aisément perceptible. En revanche une figure « blanche-noire » produira également un total de 3, mais sera plus dissemblable.

On peut opérer une première classification provisoire des polyrythmies en trois catégories : celles dont le ratio est inférieur à 1, celles ou ce même ratio est supérieur à 1 et les polymétries. Ces dernières impliquent une superposition prolongée de deux mesures identifiables et en opposition.

3.4 Exemples

3.4.1 Ratio < 1

• 3:4 « Weather Bird Rag »



A 5 « Weather Bird Rag » (King Oliver, 6 avril 1923), break de trombone

Cet exemple est intéressant à de nombreux titres. L'enregistrement est d'abord très ancien. D'autre part, on voit que le groupement peut se faire de deux façons différentes (2-1 ou 1-2). Enfin, et c'est peut-être le principal, il s'agit d'un break (de trombone), ce qui signifie que le *tactus* n'est plus explicité pendant ces deux mesures. Ce *tactus*, ainsi que la mesure à 4/4, reste pourtant très présent dans l'esprit de l'auditeur pour qui il sert incontestablement de référence, ce qui permet de parler ici de polyrythmie en fonction des critères définis plus haut.

La « fiche signalétique » de cette polyrythmie (en définissant le groupe à partir de la blanche) peut s'établir ainsi :

Mesure :	Groupe périodique :	Ratio :
– 4/4	– rythme : [2-1] – durée : 3 – régularité : non – valeurs / *tactus* : *supra* – occurrences : 3 – début : 1	– 3:4 (𝅗𝅥/♩)

• 3:4 « Maple Leaf Rag »



Mesure :	Groupe périodique :	Ratio :
– 2/4	– rythme : [0,25 - *0,25* - 0,25 - *0,25* - 0,5] – durée : 1,5 – régularité : non (ou moyenne si l'on décompose la dernière croche en double croche et soupir) – valeurs / *tactus* : *infra* – occurrences : 2 – début : 1,25	– 3:4 (♪/♪)

« Maple Leaf Rag » (Scott Joplin) 6 A

Dès le début d'une des plus célèbres compositions de ragtime se trouve une polyrythmie. Elle illustre exactement la superposition des *primary rag* et *secondary rag* rapportée par Don Knowlton dans l'article de 1926. On peut même considérer qu'un second groupe est superposé avec les Mi♭ octaviés (sur lesquels l'accent aura tendance à se porter naturellement lors de l'interprétation) : groupe de régularité moyenne [0,25-*0,25-0,25*] avec quatre occurrences débutant sur 1,5.

• 3:4 « The Pearls »

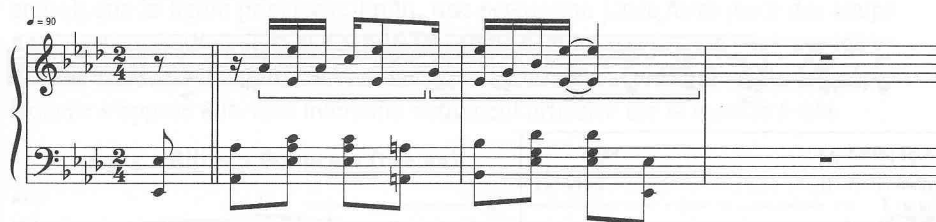


Mesure :	Groupe périodique :	Ratio :
– 2/4	– rythme : [0,5 - *0,25* - 0,25 - 0,5] – durée : 1,5 – régularité : non – valeurs / *tactus* : *infra* – occurrences : 4 – début : 1	– 3:4 (♪/♪)

« The Pearls » (Jelly Roll Morton, 20 avril 1926), piano 7 A

Cet exemple nous montrerait, si c'était encore nécessaire, que les pianistes de ragtime avaient intégré la polyrythmie et maîtrisaient à la perfection l'indépendance des mains qu'elle nécessite. Ici aussi, on peut entendre le groupe de deux façons différentes.

• 3:4 « Maple Leaf Rag »



Mesure :	Groupe périodique :	Ratio :
– 2/4	– rythme : [*0,25 - 0,25 - 0,25 - 0,25* - 0,5] – durée : 1,5 – régularité : non (ou moyenne si l'on décompose la dernière croche en double croche et soupir) – valeurs / *tactus* : *infra* – occurrences : 2 – début : 1,25	– 3:4 (♪/♪)

« Maple Leaf Rag » (Scott Joplin) 6 ▲

Dès le début d'une des plus célèbres compositions de ragtime se trouve une polyrythmie. Elle illustre exactement la superposition des *primary rag* et *secondary rag* rapportée par Don Knowlton dans l'article de 1926. On peut même considérer qu'un second groupe est superposé avec les Mi♭ octaviés (sur lesquels l'accent aura tendance à se porter naturellement lors de l'interprétation) : groupe de régularité moyenne [0,25-*0,25-0,25*] avec quatre occurrences débutant sur 1,5.

• 3:4 « The Pearls »



Mesure :	Groupe périodique :	Ratio :
– 2/4	– rythme : [0,5 - *0,25* - 0,25 - 0,5] – durée : 1,5 – régularité : non – valeurs / *tactus* : *infra* – occurrences : 4 – début : 1	– 3:4 (♪/♪)

« The Pearls » (Jelly Roll Morton, 20 avril 1926), piano 7 ▲

Cet exemple nous montrerait, si c'était encore nécessaire, que les pianistes de ragtime avaient intégré la polyrythmie et maîtrisaient à la perfection l'indépendance des mains qu'elle nécessite. Ici aussi, on peut entendre le groupe de deux façons différentes.

• 3:4 « Ogo Pogo »



Mesure :	Groupe périodique :	Ratio :
– 2/2	– rythme : [1 - 1 - 1] – durée : 3 – régularité : oui – valeurs / *tactus* : *infra* à 2/2, *supra* à 4/4 – occurrences : 4 – début : 1	– 3:4 (♩/♩)

▲8 « Ogo Pogo » (Paul Whiteman, 2 juillet 1925), cordes

Dans cet exemple, la ligne jouée par des cordes suit exactement le *tactus* à la noire. Une figure mélodique de trois temps, répétée chaque fois un demi-ton plus haut est accentuée sur la première note et débute sur un premier temps. On observe que l'accentuation ne débute qu'à la deuxième mesure, ce qui incite à ne pas prendre en compte la première occurrence débutant sur le deuxième temps de la première mesure mais non accentuée. Si l'on conserve la mesure à 2/2, il s'agit d'un ratio 3:2. Il me paraît pourtant plus conforme de considérer qu'il s'agit d'un ratio 3:4 avec un *tactus* à la noire et non à la blanche.

▶32 J'ai choisi de transcrire à 4/4, mais on aurait pu opter pour 2/2 ou 4/4 au tempo deux fois plus lent (auquel cas le tuba aurait joué tous les temps au lieu d'un sur deux). Mais ce serait sans incidence sur l'identification de la polyrythmie.

On obtient ainsi une forme très pure de polyrythmie de ratio 3:4 avec une figure régulière (trois noires) et une parfaite coïncidence de toute la ligne avec le *tactus* à la noire.

• 3:4 « Shangaï Shuffle »



Mesure :	Groupe périodique :	Ratio :
– 4/4	– rythme : [0,5 - 0,5 - 1 - 1] – durée : 3 – régularité : non – valeurs / *tactus* : *infra* – occurrences : 4 – début : 2	– 3:4 (♩/♩)

▲9 « Shangaï Shuffle » (Fletcher Henderson, 1924), orchestre

Ici, quatre couches sont superposées. Le tuba (voix la plus grave) indique la mesure ▶32. Les trompettes (voix supérieure) jouent clairement une phrase de trois temps répétée quatre fois en partant du deuxième temps. Les saxophones (voix

diaire) jouent une figure « noire-noire-soupir » de même durée et débutant au même endroit que la figure principale. Enfin, une percussion jouée *forte* place des coups un temps sur trois en partant du troisième (noté comme accent). On peut considérer que les trois voix du haut s'imbriquent pour former une seule figure de trois temps, laquelle s'oppose à la voix inférieure nettement articulée sur la mesure à 4/4.

• 3:4 « Billie's Bounce » (thème)



Mesure :	Groupe périodique :	Ratio :
– 4/4	– rythme : [*0,5* - 1 - 0,5 - 0,5 - *0,5*] – durée : 3 – régularité : non – valeurs / *tactus* : *infra* – occurrences : ± 3 – début : 4	– 3:4 (♩/♩)

« Billie's Bounce » (Charlie Parker, 26 novembre 1945), thème 10▲

Le célèbre thème de Charlie Parker fait entendre dès la 2e mesure une figure de trois temps répétée trois fois. Les première et troisième occurrences sont toutefois légèrement différentes, respectivement au début et à la fin, du fait des enchaînements.

• 3:4 « Billie's Bounce » (solo)



Mesure :	Groupe périodique :	Ratio :
– 4/4	– rythme : [0,25 - 0,25 - 0,25] – durée : 0,75 – régularité : oui – valeurs / *tactus* : *infra* – occurrences : 2 – début : 3	– 3:4 (♪/♪)

« Billie's Bounce » (Charlie Parker, 26 novembre 1945), solo de saxophone alto 11▲

C'est ici une polyrythmie de contour et d'accent. Si l'on considère strictement le contour, on observe deux occurrences. L'accentuation tend à faire entendre trois occurrences. Rien n'exclut enfin d'entendre quatre occurrences, jusqu'au deuxième temps de la deuxième mesure, c'est-à-dire de continuer à grouper mentalement les doubles croches par 3.

• **3:8 « Charleston »**



Mesure :	Groupe périodique :	Ratio :
– 2/2	– rythme : [0,5 - 0,5 - *0,5*] – durée : 1,5 – régularité : moyenne – valeurs / *tactus* : *infra* – occurrences : 4 – début : 1	– 3:8 (♪/♪)

▲12 « Charleston » (Paul Whiteman, 7 mai 1925), orchestre

Ici encore, il s'agit d'un unisson rythmique de tout l'orchestre. Pas donc d'explicitation, ni du *tactus* ni de la mesure, pourtant très présents. Cette figure « croche-croche-1/2 soupir » est l'une des plus courantes du jazz. On l'entend notamment à la fin du A de « It Don't Mean a Thing » de Duke Ellington.

• **3:8 « That's No Bargain »**



Mesure :	Groupes périodiques : (1)	(2)	Ratio : (1)	(2)
– 4/4	– rythme : [0,5 - 0,5 - *0,5*] – durée : 1,5 – régularité : moyenne – valeurs / *tactus* : *infra* – occurrences : 5 – début : 1	– rythme : [0,5 - 0,5 - *0,5* - 0,5 - 0,5 - *0,5*] – durée : 3 – régularité : moyenne – valeurs / *tactus* : *infra* – occurrences : 2 – début : 1	– 3:8 (♪/♪)	– 3:4 (♩/♩)

▲13 « That's No Bargain » (Red Nichols / Miff Mole, 24 janvier 1927), orchestre

Cet exemple est particulièrement intéressant. Il superpose en effet trois couches de rythmes, dont l'une peut-être entendue à deux niveaux. Le piano (portée inférieure) joue la pompe et exprime donc le *tactus* à la noire de la mesure à 4/4. Les vents jouent cinq fois la figure « croche-croche-1/2 soupir » déjà rencontrée dans l'exemple précédent, dont on a dit qu'elle est très courante, dès cette époque des années

1920. Mais si on les combine deux par deux, on trouve une figure de niveau supérieur « croche-croche-1/2 soupir-croche-croche-1/2 soupir » avec des notes exactement identiques, jouée deux fois. Enfin, quatre accents sont placés de façon irrégulière. Les deux premiers correspondent aux débuts des deux occurrences du groupe 2, mais les troisième et quatrième se décalent d'une croche, créant ainsi une période (en croches) 6-7-7.

Enfin, et c'est peut-être le plus important, il faut noter que cette polyrythmie commence au tout début du morceau. L'ambiguïté est donc créée d'emblée : comment savoir si la mesure principale est le 4/4 du piano ou le 3/4 des vents ? Le 4/4 l'emporte rapidement puisque la période de trois temps n'est jouée que deux fois. La troisième figure (débutant sur le troisième temps de la mesure 2) s'avère comporter quatre temps, mais elle finit sur un troisième temps (mesure 3). Ce faisant, elle trouble la carrure : on peut tout à fait entendre ce troisième temps comme un premier. Car le piano, dont on pensait qu'il nous donnait la référence, a lui aussi opéré un glissement en attaquant un IIe degré (altéré) sur le troisième temps de façon à retomber sur le Ier degré sur le troisième temps. L'accent structural de Lerdahl-Jackendoff, créé par les cadences, est ainsi décalé. Pour se remettre « dans le bon sens », le piano doit répéter le premier degré pour que celui-ci se retrouve de nouveau sur le premier temps. On observe enfin qu'à la reprise, ce réajustement n'intervient pas (il se produira sur le premier temps de la mesure suivante).

Dans ces 4 mesures (entièrement écrites) se nichent donc au moins cinq niveaux de rythme différents.

- **3:8 « Hotter Than That »**

♩= 208

1 2 3 4 5 6 7 8

ban bap ban bap ban bip ban bip ban bap ban ban ban bip ban bip

9 10 11 12

de dip do do dooip te doop den da la do do dip tan dee

Mesure :	Groupes périodiques :		Ratio :	
	(1)	(2)	(1)	(2)
– 4/4	– rythme : [1 - *0,5*] ou [0,5 - *1*] – durée : 1,5 – régularité : moyenne – valeurs / *tactus* : *infra* – occurrences : 24 – début : 1	– rythme : [1 - *0,5* - 0,5 - *1*] – durée : 3 – régularité : moyenne – valeurs / *tactus* : *infra* – occurrences : 12 – début : 1	– 3:8 (♪/♪)	– 3:4 (♩/♩)

« Hotter Than That » (Louis Armstrong, 13 décembre 1927), solo vocal 14▲

Ce qui frappe ici, dans ce célèbre solo de Louis Armstrong, l'un des tout premiers en *scat singing*, c'est évidemment cette étonnante série de vingt-quatre notes

1920. Mais si on les combine deux par deux, on trouve une figure de niveau supérieur « croche-croche-1/2 soupir-croche-croche-1/2 soupir » avec des notes exactement identiques, jouée deux fois. Enfin, quatre accents sont placés de façon irrégulière. Les deux premiers correspondent aux débuts des deux occurrences du groupe 2, mais les troisième et quatrième se décalent d'une croche, créant ainsi une période (en croches) 6-7-7.

Enfin, et c'est peut-être le plus important, il faut noter que cette polyrythmie commence au tout début du morceau. L'ambiguïté est donc créée d'emblée : comment savoir si la mesure principale est le 4/4 du piano ou le 3/4 des vents ? Le 4/4 l'emporte rapidement puisque la période de trois temps n'est jouée que deux fois. La troisième figure (débutant sur le troisième temps de la mesure 2) s'avère comporter quatre temps, mais elle finit sur un troisième temps (mesure 3). Ce faisant, elle trouble la carrure : on peut tout à fait entendre ce troisième temps comme un premier. Car le piano, dont on pensait qu'il nous donnait la référence, a lui aussi opéré un glissement en attaquant un IIe degré (altéré) sur le troisième temps de façon à retomber sur le Ier degré sur le troisième temps. L'accent structural de Lerdahl-Jackendoff, créé par les cadences, est ainsi décalé. Pour se remettre « dans le bon sens », le piano doit répéter le premier degré pour que celui-ci se retrouve de nouveau sur le premier temps. On observe enfin qu'à la reprise, ce réajustement n'intervient pas (il se produira sur le premier temps de la mesure suivante).

Dans ces 4 mesures (entièrement écrites) se nichent donc au moins cinq niveaux de rythme différents.

• 3:8 « Hotter Than That »

Mesure :	Groupes périodiques : (1)	(2)	Ratio : (1)	(2)
– 4/4	– rythme : [1 - *0,5*] ou [0,5 - *1*] – durée : 1,5 – régularité : moyenne – valeurs / *tactus* : *infra* – occurrences : 24 – début : 1	– rythme : [1 - *0,5* - 0,5 - *1*] – durée : 3 – régularité : moyenne – valeurs / *tactus* : *infra* – occurrences : 12 – début : 1	– 3:8 (♪/♪)	– 3:4 (♩/♩)

« Hotter Than That » (Louis Armstrong, 13 décembre 1927), solo vocal 14▲

Ce qui frappe ici, dans ce célèbre solo de Louis Armstrong, l'un des tout premiers en *scat singing*, c'est évidemment cette étonnante série de vingt-quatre notes

espacées d'un temps et demi. C'est le premier niveau de polyrythmie, de ratio 3:8. Mais l'écoute attentive permet de noter que les notes impaires sont plus longues et reçoivent une onomatopée correspondante. Cela permet de poser un nouveau groupe « noire-1/2 soupir-croche-soupir » d'une durée de trois temps pour douze occurrences et un ratio 3:4. On perçoit alors que, lors de la sixième occurrence, la deuxième note, de courte, est devenue longue. Mais la cadence « long-court » reprend immédiatement (occurrence 7). Lors de l'occurrence 10, le phénomène se reproduit, mais cette fois le groupe s'inverse, devenant « court-long » lors des deux dernières occurrences, 11 et 12. C'est donc à une polyrythmie en poupée russe que nous avons affaire. Le premier niveau, celui probablement qu'on perçoit le premier est celui des vingt-quatre notes régulières, dans le lequel vient se loger une seconde, de niveau supérieur, celle-ci elle-même s'inversant à la fin ▶33.

3.4.2 Ratio > 1

• 4:3 « Re: Person I Knew »

♩= 164

Mesure :	Groupe périodique :	Ratio :
– 4/4	– rythme : [0,33 - 0,33 - 0,33 - 0,33] – durée : 1,33 – régularité : oui – valeurs / *tactus* : *infra* – occurrences : 4 + 2 + 2 + 2 – début : 4	– 4:3 (♩♩♩ / ♩♩♩)

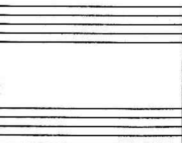
▲15 **« Re: Person I Knew » (Bill Evans, 29 mai 1962), solo de piano**

Il s'agit ici typiquement d'une polyrythmie de contour. Une formule mélodique de quatre notes se répète sur un rythme de triolet de croches. Le groupe est d'abord répété quatre fois, puis deux fois, à trois reprises, mais avec un décalage d'une croche de triolet.

▶33 **Une autre question est de savoir si ce solo fut improvisé ou pas.**

mie, de ratio 3:8.
nt plus longues et
n nouveau groupe
douze occurrences
la deuxième note,
nd immédiatement
uit, mais cette fois
ères occurrences,
avons affaire. Le
t celui des vingt-
niveau supérieur,





rmule mélodique
roupe est d'abord
n décalage d'une

• 5:4 « Five »



Mesure :	Groupe périodique :	Ratio :
– 2/2	– rythme : [0,8 - 0,8 - 0,8 - 0,8 - 0,8] – durée : 4 – régularité : oui – valeurs / *tactus* : *infra* – occurrences : 1 + 1 + 2 – début : 4,5	– 5:4 (♩♩♩♩♩/♩)

« Five » (Bill Evans, 27 septembre 1956), thème et basse 16▲

Cette polyrythmie est complexe. Elle fait intervenir un ratio de 5:4 et la figure est décalée par rapport au premier temps. Nous sommes pourtant à la limite de notre définition pour deux raisons. Le groupe, au début, n'est pas répété consécutivement. D'autre part, le ratio a pour dénominateur le chiffre 4 dans une mesure à 4/4, ce qui signifie que la figure ne se décale pas par rapport à la mesure. Quand elle est répétée aux mesures 6 et 7, elle repart du même point (la croche anticipant le premier temps). Deux autres phénomènes se produisent. La période de cinq notes se réduit à quatre à partir de la mesure 7 et le rythme s'accélère légèrement. Le ratio devient 4:3 (croches pointées) et 2:1 (croches). Je pense que, plus qu'un effet de polyrythmie, c'est celui de dérèglement qui est recherché (et obtenu). Le raccourcissement de la figure mélodique (quatre notes au lieu de cinq) et l'accélération des figures se combinent à une accélération de la basse pour produire un effet de précipitation. Seule la batterie reste inchangée.

3.4.3 Polymétries

La polymétrie pourrait représenter le cas le plus fort de polyrythmie : deux mètres coexistent sans que l'un prenne nécessairement le pas sur l'autre.

• 4/4 et 12/8 « A Night in Tunisia »

♩= 172

Polymétrie :	Équivalence :
– mes. 1 : 12/8 (saxophones) – mes. 2 : 4/4 (piano-guitare-contrebasse)	– ♩. (mes. 1) = ♩ (mes. 2)

▲17 « A Night in Tunisia » (Dizzy Gillespie, 28 mars 1946), saxophones et piano-guitare-contrebasse

• 3/4 et 4/4 « The Most Beautiful Girl in the World »

♩= 196

Polymétrie :	Équivalence :
– mes. 1 : 3/4 (saxophone - piano - contrebasse) – mes. 2 : 4/4 (batterie)	– ♩ (mes. 2) = ♩ (mes. 1)

▲18 « The Most Beautiful Girl in the World » (Dave Brubeck, 29 mai 1962), basse et batterie

lyrythmie : deux mètres
l'autre.





rebasse

d »



• 4/4 et 6/4 « I'm Thrilled »

♩= 176

A♭ | B♭m7 E♭7 | A♭ Fm7 | B♭m7 / Dm7 G7

As though with a heart of flame Gee what I'm thril-led

B C Am7 | Dm7 G7 | C Am7 | Dm7 G7

It's like the ma-gic of spring ti - me When you en - ter a room A

E♭ | Fm7 B♭7 | B♭m7 | B♭m7 E♭7

sym-pho-ny seems to play spring time And a mil-lion ro-ses burts in to bloom

A A♭Δ | E♭m7 A♭7 | D♭Δ

I'm thril-led just hol-ding your hands

Polymétrie :
– mes. 1 : 4/4 (chant)
– mes. 2 : 6/4 (piano - basse - batterie)

Équivalence :
– ♩ (mes. 2) = ♪♪ (triolet) ♩ 𝄾 (mes. 1)

« I'm Thrilled » (June Christy, 1946), chant et basse 19▲

• 10/4 et 20/8 « Dance of Maya »

Il s'agit ici d'une polymétrie complexe. La guitare joue une figure à 10/4 tout en noires, mais le dessin mélodique en arpèges implique un sous-groupe « blanche pointée-blanche pointée-noire-blanche pointée », soit [3-3-1-3] (indiqué par la basse). Quand la batterie entre, elle suit une mesure composée et complexe à 20/8 dans une équivalence « croche = croche ». La valeur du temps dans cette nouvelle

mesure est bien la noire pointée de la mesure composée conventionnelle, mais comme le total des croches imposé par le 10/4 atteint 20 et non 21, le dernier temps est amputé d'une croche.

Au début du morceau, la guitare et le piano électrique exposent la figure à 10/4 à l'unisson, tandis que la basse électrique joue la sous-figure [3-3-1-3] (basse des arpèges). La batterie entre ensuite avec la figure à 20/8. Dans une troisième partie, tout l'orchestre se range au 20/8, avant qu'une partie ne reprenne le 10/4, récréant ainsi la polyrythmie, dans l'autre sens en quelque sorte.

Polymétrie :	**Équivalence :**
– mes. 1 : 10/4 (guitare - basse)	– ♩. (mes. 2) = ♩. (mes. 1)
– mes. 2 : 20/8 (batterie)	

◄20 « Dance of Maya » (John McLaughlin, 1971), guitare et batterie

• 4/4 et 21/16 « You Don't Know What Love Is »

Cynthia Folio produit un exemple très intéressant dans son article de 1995 sur la polyrythmie ▶34. Il s'agit du solo de flûte d'Eric Dolphy sur « You Don't Know What Love Is » figurant sur son dernier enregistrement, datant du 2 juin 1964. Sur un tempo de ballade (♩ = 53), il joue avec un débit très élevé par rapport à la rythmique de ballade conventionnelle fondée sur la *walking bass*. Cynthia Folio montre que, à la fin du solo, Dolphy joue, pour une mesure de quatre temps, 42 croches groupées par trois, soit un 42/8, c'est-à-dire encore un 14/4 ternaire ou un 21/8 sur la mesure prenant la croche pour unité de temps. C'est ainsi que Cynthia Folio transcrit ce fragment de solo. La noire de la portée inférieure est donc la croche au tempo de 53.

▶34 Folio 1995, p. 126-132.

Fm7

D♭7

Fm7

D♭7

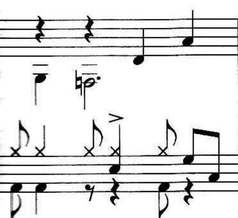
Polymétrie :
– mes. 1 : 4/4 (piano - contreb
– mes. 2 : 42/16 (flûte)

Il est évidemment
équivalence si compl
la question. Soit Eric
lieu de 53 pour la ryt
régulièrement une au
Peut-être ces deux ex
une même démarche.

On pourrait encore
Coleman, qui jouent d

conventionnelle, mais
on 21, le dernier temps

posent la figure à 10/4
e [3-3-1-3] (basse des
s une troisième partie,
renne le 10/4, récréant



cLaughlin, 1971), guitare et batterie

son article de 1995 sur
You Don't Know What
u 2 juin 1964. Sur un
rapport à la rythmique
nthia Folio montre que,
s, 42 croches groupées
un 21/8 sur la mesure
nthia Folio transcrit ce
la croche au tempo de

♩= 106

Fm7

D♭7

C7

Fm7

D♭7

Polymétrie :	**Équivalence :**
– mes. 1 : 4/4 (piano - contrebasse - batterie) – mes. 2 : 42/16 (flûte)	– 21 doubles croches de triolet = une blanche pointée + une croche pointée de triolet (mes. 2) = noire (mes. 1)

« You Don't Know What Love Is » (Eric Dolphy, 2 juin 1964), solo de flûte, transcription Cynthia Folio 21▲

Il est évidemment difficile d'imaginer qu'un musicien puisse improviser sur une équivalence si complexe. Je vois deux réponses possibles à ce versant poïétique de la question. Soit Eric Dolphy pense un tempo entièrement indépendant (♩ = 186 au lieu de 53 pour la rythmique). Soit il écoute la rythmique et la suit tout en jouant régulièrement une autre pulsation, mais sans la penser ni la compter en elle-même. Peut-être ces deux explications possibles sont-elles deux points de vue différents sur une même démarche.

On pourrait encore citer les deux sections rythmiques de « Free Jazz » d'Ornette Coleman, qui jouent deux tempos différents. Il s'agit là aussi de polymétries, mais

l'effet est très différent puisqu'il implique six musiciens fonctionnant en deux groupes distincts. J'y entends plutôt deux rythmiques entièrement distinctes et « sourdes » l'une à l'autre, et non une superposition de mètres.

Un mot enfin des décalages de rythmes identiques (le « canon rythmique » de Jacques Siron et le « type B » de Cynthia Folio). Je ne suis pas convaincu qu'il faille classer ce procédé dans les polyrythmies. « Concorde » de John Lewis, l'une des rares fugues à avoir été écrites pour le jazz est bien sûr fondée sur de multiples décalages de motifs. Mais cela ne me paraît pas produire l'effet caractéristique à mon sens de la polyrythmie, précisément parce que les rythmes en jeu sont semblables et que le mètre n'est jamais contesté.

* *
*

Dans ces trois premiers sous-chapitres, on a tenté de passer en revue quelques éléments concernant la syntaxe rythmique du jazz. Un certain nombre d'auteurs estiment pourtant que l'important n'est pas « ce qui est joué mais comment on le joue », et insistent sur l'importance de ce qui est parfois nommé le « sous-syntaxique », lequel concerne précisément les façons de sentir et de jouer le rythme. On reprendra le terme d'« agogique » pour évoquer quelques-uns des éléments touchant à ce point.

4 Agogique

On peut considérer que l'examen du comportement de chaque musicien par rapport à la pulsation et la façon dont celle-ci s'établit et se développe, constitue une version jazz de l'agogique. C'est en tout cas un terrain privilégié pour tout un champ analytique. La discussion générale sur ce point a sans doute été ouverte par l'article de Charles M.H. Keil paru en 1966, « Motion and Feeling through Music » [35] dans lequel il pose que le « sentiment engendré » *(engendered feeling)*, au niveau rythmique ne provient pas du niveau syntaxique mais d'un niveau « sous-syntaxique » *(subsyntactical)*, celui de la façon de jouer. Dans un article ultérieur (1987 [36]), il propose la notion de « décalages participatifs » *(participatory discrepancies)*, résumés de la façon suivante :

> « Le pouvoir de la musique est dans les décalages participatifs, et ceux-ci sont fondamentalement de deux sortes : processuels et texturaux. La musique, pour être personnellement engageante et socialement valable, doit être "en dehors du tempo" [*out of time*] et "en dehors de l'accord" [*out of tune*]. » [37]

J.A. Prögler posera pour sa part que ces décalages participatifs, pour être discutables doivent se mesurer, ce que Charles Keil, en son temps, n'a pas fait :

[35] **Keil 1966. Cet article est discuté plus loin, chapitre X, p. 339-349.**

[36] **Keil 1987.**

[37] ***Ibid.*, p. 275.**

> « Dans cet article, j'explorerai le concept de "décalage participatif" (Keil 1987), en portant l'attention sur la section rythmique jazz, et je présenterai certains résultats de recherche préliminaires dans l'espoir d'encourager à continuer le travail dans cette direction. En bref, j'ai trouvé que les décalages participatifs sont observables au niveau sub-syntaxique et qu'ils peuvent être précisément mesurés. Cela nous permet de dire quelque chose de concret à propos du swing ou du *groove* en tant qu'éléments cruciaux du style. » [38]

Cette discussion n'a cessé depuis de se poursuivre. Parmi une multitude de travaux, on citera ceux, récents, de Steve Larson [39], Matthew W. Butterfield [40] et Fernando Benadon [41].

* *
*

On conclura ce chapitre en rappelant une évidence : l'extrême complexité des phénomènes rythmiques à laquelle, bien sûr, le jazz n'échappe pas. Dans sa préhistoire même, c'est cet élément rythmique qui fut perçu comme nouveau, voire spécifique. Ces spécificités existent certainement et restent à explorer, mais le jazz, à sa façon propre sans doute, n'en apporte pas moins sa pierre à un édifice musical commun. On se demande souvent s'il existe une autonomie rythmique radicale du jazz. Je serais tenté de répondre, sinon par la négative, mais au minimum par une forte relativisation. Par ailleurs (ou en conséquence), il faut à mon sens chercher l'apport rythmique particulier du jazz, évidemment incontestable, autant dans ce qu'on cherche à définir ici comme une écriture du jazz que dans des façons de jouer le rythme. Pour ne prendre que l'exemple des polyrythmies évoquées plus haut, je ne sais si, comme semblait le penser Winthrop Sargeant, elles sont spécifiques ou non (il faudrait là une étude de grande ampleur), mais je suis convaincu qu'elles font partie d'un patrimoine du jazz (ce qu'on appelle parfois le vocabulaire) et que la somme de ces éléments patrimoniaux de tous types peut définir une identité de cette musique. Le jazz ne se résume pas à un « comment », il est aussi un « quoi ».

[38] Prögler 1995, p. 21.

[39] Larson 1999.

[40] Butterfield 2006 et 2007.

[41] Benadon 2007a et 2007b.

IX
FORME - SON - MÉLODIE

1 Forme

En guise de transition entre ces deux chapitres, on peut évoquer brièvement la question de la relation entre rythme et forme. Ou plutôt se demander s'il existe une solution de continuité entre les deux, en d'autres termes encore, si la forme est du rythme long.

Dans un paragraphe de leur théorie générale intitulé « Problèmes de la structure métrique de grande dimension », Fred Lerdahl et Ray Jackendoff répondent par la négative :

> « Il pourrait être objecté que l'auditeur mesure et découpe une pièce à tous les niveaux, et qu'ainsi la structure métrique existe à tous les niveaux d'une pièce. Par exemple, l'auditeur découpe un mouvement de sonate en trois parties. Les durées créées par ces divisions forment les proportions élémentaires de la pièce. La question est de savoir si ces divisions sont métriques, c'est-à-dire si l'auditeur sent une alternance régulière de temps forts et faibles à ces niveaux. Entend-il réellement le premier temps commençant une récapitulation comme métriquement plus fort que le premier temps commençant l'exposition. Nous prétendons que non, et que ce qu'il entend plutôt à

ces niveaux est une structure de groupement [1] avec des patterns de parallélisme thématique, de structure cadentielle et de prolongation harmonique. » [2]

Il est notable que les auteurs envisagent la question en termes de perception. Mais on remarque aussi l'exemple pris de la sonate, lequel justifie probablement la réponse négative à la question posée. En est-il de même dans le jazz ? Je ne pense pas qu'il y ait ici une différence de nature : les niveaux rythmiques et formels et leur perception fonctionnent à mon sens d'une manière semblable, même si les processus de production divergent. Ce qui pourrait en revanche différer, c'est l'inventaire des formes (des compositions) disponibles. À ma connaissance, la forme-sonate est absente du jazz. Et, dans la pratique commune au moins, les formes sont beaucoup plus courtes. On comprendra aisément que, dans le cas d'une forme AABA de 32 mesures à un tempo moyen (et *a fortiori* dans le blues de 12mesures), les sections reviennent à intervalles rapprochés. On peut alors légitimement reformuler la question : « l'auditeur perçoit-il le premier temps de la première section A comme plus structurellement fort que celui de la reprise de cette section A, 8 mesures plus tard ? ». La réponse est de toute évidence moins aisée. La notion d'« hypermesure » [3] est ici, non seulement utile, mais indique bien que sa discussion est intermédiaire entre les domaines du rythme et de la forme.

C'est peut-être pourquoi la question de la forme paraît moins importante dans le jazz que dans la musique écrite savante où elle a depuis longtemps constitué une donnée majeure. Les musiciens de jazz sont, me semble-t-il, moins soucieux de la forme, *a fortiori* de « grande forme ». Si les morceaux sont souvent courts, c'est en partie à cause de contraintes extra-musicales : les nécessités du *show-business* ou de la danse, les contraintes techniques de l'enregistrement mécanique. Une autre donnée essentielle est celle de l'improvisation, dont la pratique suppose la mémorisation de tous les éléments du cadre improvisationnel. Ce dernier ne peut donc être trop complexe, sous peine de mobiliser toutes les ressources mentales et d'entraver ainsi la capacité à improviser. Mais ce ne sont pas les seuls facteurs. Le jazz est peut-être une musique de la « petite forme », une esthétique de la miniature. Certes, il existe des morceaux de durée respectable (notamment chez John Coltrane, Miles Davis, Charles Mingus). Duke Ellington s'est très vite attaché à composer des suites où la totalité revêt un sens propre. Mais quand il conçoit un « Concerto for Cootie », il dure 3:21, le temps d'une face de 78 tours [4].

Mais il est clair aussi que nous n'avons abordé jusqu'ici le problème de la forme dans le jazz qu'à propos des compositions. Qu'en est-il des formes de la performance ? C'est à ce niveau qu'il faudrait discuter valablement de la question dans toute sa généralité, car là se trouvent les véritables enjeux formels du jazz. Les quarante-cinq minutes de certaines versions d'« Impressions » de John Coltrane sont évidemment plus significatives formellement que les 32 mesures de la composition et les moins de trente secondes nécessaires pour les jouer.

[1] Dans la théorie de Lerdahl et Jackendoff, la structure de groupement ***(grouping structure)*** s'oppose à la structure métrique ***(metrical structure)***: « [...] les éléments de base de groupement et de mètre sont fondamentalement différents : la structure de groupement consiste en ***unités*** organisées hiérarchiquement ; la structure métrique consiste en ***temps*** organisés hiérarchiquement. » (Lerdahl-Jackendoff 1983, p. 25).

[2] Lerdahl-Jackendoff 1983, p. 21.

[3] *Cf.* p. 279.

[4] Dès 1935, il compose toutefois « Reminiscing in Tempo », d'une durée totale de 12:30.

Quoi qu'il en soit, il est indispensable, du point de vue analytique, de préciser les choses, de se doter d'outils d'appréhension et de préciser un vocabulaire. Tâche d'autant plus nécessaire que certaine tradition orale pousse en général à utiliser un terme pour l'autre, ici à confondre forme et structure, thème et composition, etc.

Que peut-on essayer de dire du premier couple, celui qui unit forme et structure ? André Hodeir sur ce point cite Boris de Schoelzer :

> « [...] La structure est l'agencement de diverses parties en vue de constituer un tout, tandis que la forme est précisément ce tout en tant que tel, considéré dans son unité. » [5]

André Hodeir ajoute :

> « L'idée de forme est infiniment plus large que l'idée de structure. [...] [Elle] est liée à la nécessité profonde de l'œuvre, à son essence, plus qu'à sa structure. [...] La forme, c'est la manière dont une œuvre s'efforce d'atteindre à l'unité. » [6]

On retiendra ici cette première caractérisation : la forme est le concept le plus général, il a partie liée avec l'essence, avec une nécessité. La structure est affaire d'agencement.

Avant de revenir sur ces problèmes de définition, il est indispensable de distinguer moment de l'avant et moment de la performance. À ce dernier, la question pourrait être : peut-on parler de forme pour une musique improvisée ? Jusqu'à quel point celle-ci est-elle le fruit d'une décision musicale ou celui de la contingence d'un développement improvisé ? Peut-il exister une forme résultante ? La notion de forme suppose-t-elle celle de préméditation ? Quand John Coltrane improvise trente choruses sur la forme AABA de « Impressions », le résultat final de 14:40 doit-il être considéré sous l'angle de la forme générale, alors que de toute évidence la décision d'arrêter le morceau au moment choisi est le fruit, non du hasard, mais d'une intuition, d'un sentiment non prémédité ?

Pour Jacques Siron, il existe un niveau supérieur de forme, la forme la plus « générale » qui serait la « forme-jazz », définie comme

> « forme de variation du thème, qui sert de base à l'improvisation traditionnelle dans le jazz, à partir de la trame harmonique du thème. » [7]

Il me semble qu'il s'agit plutôt de la qualification d'une pratique plutôt que d'une forme. Cette observation s'applique à la performance et prend en compte la structure de l'œuvre enregistrée. Mais tout le jazz ne fonctionne pas sur cette forme, qu'on appelle « thème-solos-thème », et qui recoupe la forme « thème et variations » (sans toutefois se confondre avec elle) à ceci près que la variation peut ici être improvisée [8]. Il existe une pratique, celle de l'improvisation, mais ce n'est pas une forme. Et s'il est vrai que cette « forme-jazz » est la plus courante, elle ne peut en aucun cas concourir à la définition de la spécificité du jazz. D'autre part, il paraît impossible de définir d'autres formes de même niveau. C'est pourquoi, à mon sens, ce concept n'est pas très opérant, parce que le niveau lui-même n'est pas significatif.

[5] Hodeir 1951, p. 11.

[6] *Ibid.*, p. 11, 12, 18.

[7] Siron 1992, p. 730.

[8] Et par ce fait, elle devient le plus souvent tout autre chose qu'une variation. C'est pourquoi cette comparaison avec la forme classique « thème et variations » peut paraître abusive.

Il est donc encore une fois indispensable, me semble-t-il, de bien distinguer les deux moments. Au moment de l'avant, on cherche parmi les données identifiées – composition, code, consigne – si des éléments formels se dégagent. La composition par exemple, c'est le cas le plus courant, peut être construite sur une forme, par exemple AABA. Ensuite, au moment de la performance, le contenu formel s'évalue différemment. Si un thème a été exposé après une introduction, et qu'ensuite plusieurs solos improvisés sont joués avant réexposition du thème, puis une coda, une structure particulière peut être décrite. On pourra en tirer éventuellement des conclusions sur la forme, ici en l'occurrence qu'une forme thème-solos-thème est à l'œuvre. On voit bien qu'une forme AABA identifiable au moment de l'avant, et thème-solos-thème au moment de la performance n'ont rien à voir et sont bien deux contenus formels de la même performance. La discussion sur la forme doit donc être clairement distincte de celle de la structure, et se scinder en deux moments, correspondants à l'avant et à la performance (et éventuellement à l'après).

Il faut donc d'abord se préoccuper du moment de l'avant, c'est-à-dire du cadre formel servant de point de départ à l'élaboration de l'œuvre telle qu'on la jugera à travers son enregistrement. Comment caractériser une forme à ce moment de l'avant? On l'a définie comme une généralité qui peut se matérialiser en un grand nombre de structures diverses. Il existe une généralité de l'AABA qui ne se déclinera jamais deux fois de la même façon mais qui pourtant pourra s'identifier dans chacune de ces déclinaisons. Comme déjà signalé, je ne vois pas de « grande forme » dans le jazz [9]. Il existe en revanche des petites formes. Jusqu'aux années 1950, quatre d'entre elles sont prédominantes : le multithématisme, la forme-*song* avec ses deux variantes principales AABA et ABAC, et la forme-blues [10].

Le premier critère à considérer est un niveau élémentaire de structure, c'est-à-dire, la reconnaissance des éléments de répétition et de différence. On l'a dit, on considère la forme comme un paramètre résultant. Les structures, et à travers elles les formes, se déterminent à l'examen des autres paramètres, mélodie et harmonie principalement, plus rarement le rythme, et parfois le son. Le plus souvent, mélodie et rythme sont en correspondance, la répétition mélodique coïncidant avec la répétition harmonique, mais ce n'est pas toujours le cas. Le second critère serait le cadrage, c'est-à-dire, soit un nombre de mesures caractéristique, soit une proportion entre les parties. Enfin, une forme peut être liée à un enchaînement harmonique caractéristique. AABA et ABAC ne retiennent que le niveau de structure, la forme-blues se caractérisant de son côté par un niveau de structure, un cadrage et un enchaînement harmonique. Le multithématisme offre un cadre plus lâche.

1. **Le multithématisme.** On désigne par là toutes les formes qui comportent plus de deux thèmes. Issues des musiques de danses européennes qui ont fourni une partie du corpus, elles sont particulièrement courantes dans le ragtime et le piano *stride*, et ont tendance à se raréfier à partir des années 1920.

2. **La forme-*song* AABA**, si l'on s'en tient à sa dénomination, propose un énoncé (A), le répète, en expose un second (B) avant de revenir au premier.

[9] On a souvent voulu chercher des manifestations de la forme-sonate dans le jazz, mais les résultats ne sont pas révélés très probants.

[10] Si l'on parle de « forme-blues » et non de « blues » simplement, c'est que le terme générique recouvre d'autres réalités que celle de la forme seule. *Cf.* chapitre VII, p. 236-237.

L'occurrence la plus courante de cette forme est une structure de 32 mesures en quatre sections de 8 mesures chacune. Mais il est des structures AABA de 16 ou 64 mesures (4 x 4 ou 4 x 16). Il existe aussi des occurrences où la section A n'a pas la même longueur que la B. C'est pourquoi on ne peut parler d'un cadrage caractéristique de l'AABA malgré la prédominance de la structure de 32 mesures en quatre sections de 8. Enfin, la répétition n'est pas nécessairement stricte, toutes les variantes du type AA'BA" » pouvant se rencontrer, dans lesquels A, A' et A" » peuvent différer mélodiquement, harmoniquement, mais aussi dans la durée. Aucun enchaînement harmonique n'est attaché à cette forme. Tout au plus peut-on remarquer que, dans le cas (très courant) d'une harmonie tonale, la section B est presque systématiquement modulante. Mais il s'agit là d'un attribut plus que d'un élément constituant. Seul le premier niveau de structure est un critère déterminant: un ordre particulier dans la répétition et la différence caractérise cette forme. Jusqu'à quel point la répétition doit-elle se faire à l'identique, et dans quelle mesure le deuxième énoncé est-il différent? Cette question ne peut être tranchée. La forme telle qu'on la conçoit ici manifeste bien sa généralité: ne pouvoir délimiter précisément les bornes d'une forme donnée n'invalide pas pour autant sa pertinence.

3. La forme-*song* ABAC est du même type que l'AABA, mais l'ordre est différent: on commence par deux énoncés distincts (A et B) avant de revenir sur le premier, puis de conclure par un troisième (C) ▶11. Ce troisième est d'ailleurs parfois une variante du second, de telle sorte que l'ABAC pourrait s'écrire ABAB' et s'assimiler ainsi à une forme binaire XX' (où X = AB). Les mêmes remarques émises sur les possibles variantes de l'AABA peuvent être reprises ici. Aucun autre critère particulier ne caractérise cette forme. On se contentera de remarquer que, dans ses versions tonales, elle est généralement moins modulante que l'AABA.

4. La forme-blues, elle, consiste en un cadrage (12 mesures), un enchaînement harmonique et un premier niveau de structure en trois lignes. Mais on sait qu'il existe des blues de 8 ou 16 mesures ▶12, que l'enchaînement harmonique peut se voir transformer en profondeur. Quant à la structure de premier niveau, elle est en principe intangible, sauf si le cadrage est différent des 12 mesures. On a vu le hiatus existant entre le prosodique, le mélodique et l'harmonique, le premier suivant un déroulement de type AAB, le second AAB ou AA'B, alors que le troisième produit trois lignes différentes ABC. On notera que l'harmonie du blues, les *blue notes*, pas plus que ce qu'on a appelé le pathos du blues n'entrent dans la détermination de la forme-blues. Ce sont des attributs de style qui ne sont pas nécessairement présents dans la forme mais qui peuvent en revanche s'observer dans des pièces construites sur d'autres formes. Et là encore, il convient de bien distinguer entre forme-blues et musique blues. La forme-blues se rencontre dans nombre de musiques (le jazz, le rock, la chanson par exemple) qui ne sont pas le blues, au sens de la musique définie comme telle.

▶11 On pourrait dire d'une autre façon que l'AABA présente un enchaînement répétition - différence - répétition et l'ABAC différence - répétition - différence.

▶12 *Cf.* chapitre VII, p. 247 et 248.

Cette classification en quatre formes n'est pas universellement admise. Jacques Siron parle d'un côté d'une « forme-blues » et de l'autre d'une « forme-*song* » assimilée à l'AABA. Mais il voit l'ABAC comme une variante de l'AABA [13]. Il me semble que c'est une erreur de confondre l'ABAC avec un AABA dans une même matrice formelle. Il s'agit bien de deux formes autonomes, constituant deux termes essentiels et antagonistes d'une alternative. On peut accepter l'idée d'une « forme-*song* », car il est effectivement des caractéristiques communes, mais la question est de savoir de quel type de forme on parle. À mon sens, il s'agit plutôt de style que de forme. Il existerait un « style-*song* » doté de certaines caractéristiques mélodiques, harmoniques et – entre autres – formelles. Mais cela ne justifie pas à mon sens de confondre AABA et ABAC.

Jacques Siron évoque « d'autres formes classiques » parmi lesquelles, les « formes asymétriques », les « variantes asymétriques de la carrure » et les « multimètres » [14]. Il est bien sûr une multitude de structures observables qu'on ne peut rapporter à l'une des quatre formes évoquées. Dès avant 1950, des alternatives sont proposées. Les thèmes de Cole Porter par exemple sont célèbres pour leur écart par rapport à la norme. À partir des années 1950, la relative uniformité formelle s'est progressivement dissoute et une multitude de « formes » sont apparues. Mais peut-on encore parler de forme si un schéma ne s'impose pas pour pouvoir être identifié à travers des occurrences multiples et différentes d'aspect? Si la forme a éclaté, elle a été remplacée par une infinité de *structures* non regroupables par similarités. Si aucun lien ne peut se trouver entre certaines de ces structures, c'est qu'aucune nouvelle forme ne s'est dégagée. Il faut alors parler d'un déclin de la forme plutôt que d'une diversification.

On peut désormais revenir sur la discussion concernant le sens des mots « forme » et « structure ». François Gervais présente l'objection suivante :

> « [Le mot forme] lui-même s'applique à plusieurs domaines distincts. Jusque vers 1950, on a donné – et on donne même encore de nos jours – le nom de "forme" à des catégories qui ne sont en réalité que des *plans* (ex. : "forme-sonate"). Un plan est une structure pouvant être commune à plusieurs œuvres, donc apparaissant comme une ordonnance préétablie, tandis qu'une forme est la configuration particulière de l'œuvre achevée, par laquelle celle-ci s'individualise et se distingue de toute autre œuvre construite sur le même plan que le sien. » [15]

Sans nier la pertinence de cette objection, il n'en reste pas moins que l'on parle plus souvent de « forme-sonate » que de « plan-sonate ». On a vu avec Jacques Siron par exemple que l'usage retient, également dans la discussion sur le jazz, un tel sens du mot « forme ». On suivra ici cet usage en récapitulant quatre expressions qui serviront de cadre de référence :

- *forme de la composition* : au moment de l'avant, c'est le plan de la composition utilisée (multithématique, AABA, ABAC ou blues) ;
- *structure de la composition* : au moment de l'avant, c'est l'agencement des parties d'une composition donnée (pour « All the Things You Are » par exemple 36 mesures AA'BA" 8-8-8-12) ;

[13] La « forme-*song* » peut être un concept utile, mais son utilisation se heurte à certaines difficultés. Le « *song* » dont il est question ici est forgé autour du corpus de la chanson étatsunienne des années 1910 à 1960 environ. S'il est vrai que l'AABA et l'ABAC sont bien les formes le plus souvent rencontrées, il existe cependant des structures ne correspondant pas à ces formes (et inversement ces formes se trouvent dans d'autres musiques que les « *songs* »). De plus, la forme-*song* intègre une autre partie, le *verse* (couplet). Celui-ci est un thème distinct de celui du *chorus* (refrain), servant à l'introduire. Il est très rarement repris par les musiciens de jazz qui ne retiennent que le(s) thème(s) du *chorus* et se servent de son déroulement harmonique pour improviser.

[14] Siron 1992, p. 409.

[15] *In* Chailley 1984, p. 429.

– *forme de la performance* : au moment de la performance, c'est le plan du déroulement de celle-ci, dans le cas où il peut être ramené au seul plan identifié, en l'occurrence « thème-solos-thème » [16] ;

– *structure de la performance* : au moment de la performance [17], c'est l'agencement d'une performance particulière (qui articulera des éléments du type introduction, exposition de thème, interlude, solo[s] – unique ou multiples, d'un chorus ou de plusieurs, etc. –, réexposition de thème, coda, etc.).

Si l'on préfère conserver le terme de « forme », alors que, *de facto*, on lui accorde le sens de « plan », c'est pour deux raisons. La première a déjà été signalée : ce sens correspond à l'usage. D'autre part, il me semble mieux correspondre aux idées de général et de particulier associées respectivement à la forme et à la structure – comme le propose notamment André Hodeir dans l'extrait cité plus haut. Dans notre configuration, la forme, aux deux niveaux de l'avant et de la performance, s'applique à une généralité, fût-elle d'un plan, alors que la structure, aux deux mêmes niveaux, désigne les caractéristiques particulières de la performance examinée par l'analyse. Rien n'empêche ensuite de considérer la structure de la composition ou la structure de la performance donnée comme des formes qui permettront de distinguer cette composition particulière et cette performance particulière de toutes celles qui ont déjà suivi le même plan. Rien n'empêchera non plus de les considérer comme des formes et d'y rechercher une unité.

2 Son

« […] Former leur groupe, ce groupe dont ils parlaient depuis des mois, mais dont les instruments se limitaient jusqu'à présent à la guitare de Benjamin et au piano de la mère de Philip. […] "Alors, ça te plaît comme nom, Minas Tirith ?"

– C'est pas mal, répondit Benjamin, je te l'ai déjà dit. Mais c'est pas ça le plus important. C'est plutôt de décider d'un son. » [18]

« Tout ce mouvement contribue à donner une autonomie constructive à un paramètre que l'on considérait – et considère parfois encore (Meyer, 1989, p. 15-16) – comme secondaire : le timbre, ou plus exactement, pour reprendre la terminologie de Schaeffer (1966), les propriétés morphologiques du son. Là encore, nous sommes en présence de la continuation d'une tendance qui caractérise la musique occidentale : la thématisation, dans l'élaboration compositionnelle, de la couleur instrumentale – soulignée pour la première fois par le traité d'orchestration de Berlioz (1843) – qui, au fil du temps, acquiert une progressive autonomie jusqu'à donner naissance à un genre à part entière. » [19]

Comme on l'a suggéré, le son pourrait être le paramètre le plus important dans l'écoute du jazz, « ce qu'on entend en premier » et, peut-être ce qui reste, en dernier,

[16] Jacques Siron l'appelle de son côté « forme jazz ». À propos de la forme-sonate de la tradition savante, il observe par ailleurs : « Il s'agit essentiellement d'une forme ternaire ABA, qui ressemble à la forme jazz (Siron 2002, p. 177-178). Il n'est pas certain que ce rapprochement soit justifié.

[17] En réalité au moment de l'après, car des opérations de montage peuvent modifier cet agencement.

[18] Coe 2003, p. 87.

[19] Nattiez 2003, p. 45.

quand on a tout oublié d'une œuvre ou d'un musicien de jazz. Comment aborder cette notion (qui concerne principalement les moments de la performance et de l'après) ? Deux points sont à examiner : l'orchestration et l'aspect sonore. L'orchestration est la partie qui relève de la fixation (même s'il n'y a pas de partitions). Plus les instruments sont nombreux, plus leur interaction a des chances d'être préméditée, plus le commentaire sur ce point sera important. Ce qu'on appelle « aspect sonore » concerne en revanche le timbre de chacun des musiciens et tout ce qui relève de l'intention sonore individuelle et collective, aux moments de la performance et de l'après. Pour ces deux points, un préalable est indispensable : l'examen des dispositifs orchestraux et des fonctions instrumentales. Le choix de l'instrumentation, des instrumentistes, des fonctions et des rôles qu'on leur attribue est le premier acte d'arrangement. Il est déterminant sur tous les plans, particulièrement pour le son.

2.1 Dispositifs orchestraux et fonctions instrumentales

Quels instruments sont utilisés et comment le sont-ils ? La deuxième partie de la question fournira des éléments essentiels pour l'examen de la question du style, notamment pour ce qui concerne le rythme. Qui est chargé dans l'orchestre d'exprimer la pulsation et comment ? Ces données ont bien sûr largement évolué au cours de l'histoire et contribuent grandement à la détermination du style. Un autre critère est celui de l'improvisation : quels instruments improvisent et comment ? On sait qu'historiquement une évolution s'est faite dans le sens de l'individualisation. L'improvisation a d'abord été collective avant que ne s'ouvre l'ère des solistes. Ensuite, les rôles des instruments de la section rythmique se sont progressivement émancipés. Les fonctions, au départ strictement délimitées (ce qui n'a pas empêché certains musiciens d'avoir tenté de s'en affranchir), se sont progressivement élargies et même parfois dissoutes. Ces données sont essentielles pour l'analyse en général, et particulièrement pour l'analyse interactionnelle, mais une fois encore, elles relèvent en propre de l'analyse stylistique.

2.2 Orchestration

La notion d'orchestration est souvent confondue avec celles d'arrangement et d'écriture (qu'on a choisi ici, on le rappelle, de limiter à la partie de la fixation utilisant le support papier). Il convient pourtant de les séparer nettement. La fixation (et donc l'écriture) concerne tout ce qui relève de la préméditation, c'est la notion la plus générale. L'arrangement s'applique à tout ce qui a trait à l'agencement général. Il englobe l'ensemble du traitement d'un matériau de départ et touche tous les paramètres – harmonie, rythme, mélodie, structure – et pas seulement celui de l'orchestration et du son. Il y a de l'arrangement aussi bien dans la prestation d'un

est la partie de l'arrangement qui s'occupe des dispositions d'accord, des agencements timbriques, des couleurs orchestrales en général. La question des accords recoupe partiellement le domaine harmonique. Il convient évidemment de connaître la situation harmonique à laquelle on a affaire, les accords utilisés et leurs enchaînements. Mais les dispositions d'accords relèvent peut-être plus de l'orchestration que de l'harmonie. On a vu en effet que la question de la réalisation ne se posait pas dans les mêmes termes que dans l'analyse classique. La réalisation est laissée à l'appréciation de l'improvisateur (ou de l'arrangeur quand il s'agit de fixation), elle participe grandement du style des musiciens, c'est un des éléments clés grâce auxquels on identifie les musiciens d'instruments polymorphiques et les arrangeurs. C'est la raison pour laquelle on a tendance à l'extraire de l'analyse harmonique proprement dite. Dans les écoles de jazz, ces questions relèvent plus souvent du cours d'arrangement que de celui d'harmonie. Pour prendre l'exemple du piano, dont la tradition couvre toute l'histoire du jazz, les façons de disposer les accords (les *voicings)* permettent – entre autres – d'identifier le style d'un musicien ou un style de jazz en général. Dans le cas du jazz en grande formation, et particulièrement du jazz écrit, cet élément peut être l'objet d'une analyse en soi. Les styles d'écriture d'arrangeurs comme Duke Ellington, Count Basie, Gil Evans ou Stan Kenton ont fait l'objet de nombreuses exégèses.

2.3 Aspect sonore

C'est un élément difficile à appréhender. Si l'œuvre de jazz n'existe qu'à partir du moment où du son a été produit, et que le support de son analyse ne peut être qu'un enregistrement sonore, c'est bien parce qu'une essence de l'œuvre s'exprime à travers le son. On peut théoriquement identifier un musicien de jazz (en tout cas les plus grands) uniquement à partir d'un échantillon de sa sonorité. Mais qu'est-ce alors que ce son ? Sa conception peut être plus ou moins large. Si l'on considère en premier les instrumentistes et vocalistes – c'est-à-dire en mettant provisoirement de côté le cas des arrangeurs et des chefs d'orchestre – le son est d'abord l'onde sonore qui sort de l'instrument ou de la gorge, hors de toute considération des notes qui sont entendues, des rythmes, et de l'agencement des sons. Ce qui était l'attribut de l'interprète devient celui du performeur, au cœur même de la création de l'œuvre. On peut élargir ensuite cette conception en considérant tout ce que joue, individuellement, l'instrumentiste : les phrases les rythmes, l'articulation, les tournures, etc. Tous ces éléments procèdent du son d'une individualité mais à un niveau supérieur. Vient ensuite ce qui est de l'ordre du rapport aux autres musiciens : la façon de jouer avec les autres, les capacités d'interaction, mais aussi le comportement éventuel de chef d'orchestre : les choix de formats d'orchestre, d'instrumentation, de *sidemen*, de répertoires joués, d'arrangement. Resterait enfin, l'œuvre dans son intégralité : l'évolution de l'œuvre, du langage. Mais on est déjà là, et depuis longtemps, dans le champ du style. Où convient-il de tracer une limite entre ce que

l'on considère comme relevant du son d'un côté et du style de l'autre ? Faute d'une réponse, on préférera laisser la question ouverte.

Le problème des arrangeurs et des chefs d'orchestre n'est pas très différent. Pour ceux qui ne sont pas instrumentistes, le premier niveau de conception du son n'existe pas, mais se reporte sur les suivants. On peut parler du son de Duke Ellington pianiste. Le son d'Ellington arrangeur est celui de son orchestre, puisqu'il l'a entretenu durant toute sa longue carrière. L'orchestre lui-même s'est transformé, sa sonorité a évolué, le personnel a changé, mais le son est resté le même, attribut essentiel du musicien Duke Ellington. Si l'on parle de George Russell, le seul son qu'on lui connaisse est celui de son orchestre, puisqu'il n'a quasiment pas enregistré comme instrumentiste. Il existe pourtant bien un son de George Russell.

Qu'imagine-t-on quand on évoque le son de musiciens comme Louis Armstrong, Duke Ellington, Thelonious Monk, John Coltrane ou Miles Davis ? Probablement quelque chose de très abstrait, une image mentale, différente de ce qu'on peut entendre dans n'importe lequel des enregistrements particuliers d'un de ces musiciens. Mais aussi quelque chose de très simple, de très concret, sans doute comme peuvent l'être la voix d'un proche ou le souvenir d'un parfum familier. Probablement ce trait ne se retrouve-t-il pas seulement dans le jazz. On pourrait sans doute dire la même chose de Josquin des Prés, Bach, Debussy, des Beatles ou d'Édith Piaf. Il n'en reste pas moins que le statut du son dans le jazz est particulier et qu'il faut le prendre en compte dans cette particularité. L'atmosphère sonore qui baigne tous les enregistrements de l'album *Kind of Blue* de Miles Davis est un élément décisif pour la compréhension de cette musique, à côté de l'harmonie, du rythme, de la mélodie et du reste. Il en va de même de la violence de certains enregistrements d'Albert Ayler ou de Cecil Taylor, ou encore de la rudesse de la sonorité d'ensemble d'un groupe comme Lifetime de Tony Williams. La dimension sonore des « nappes de son » de John Coltrane, telles qu'on les entend notamment dans certains enregistrements publics de sa composition « Impressions », est la première chose qu'on entend. Le problème se pose bien sûr de la difficulté à appréhender cet élément en termes analytiques. Il est très difficile de sortir d'un impressionnisme assez limité dans la description. C'est à mon sens un des grands problèmes posés à l'analyse du jazz. S'entend en écho la question bien plus générale de la portée et des limites de l'analyse. Ce n'est pas parce qu'un élément est difficilement analysable qu'il en est moins essentiel. Il faut admettre alors la nécessité d'une certaine modestie dans l'exercice analytique.

On n'oubliera pas pour autant les aspects plus traditionnels que l'on peut faire entrer dans ce domaine de l'analyse du son, notamment tout ce qui relève de la dynamique : les nuances mais aussi une catégorie plus large de l'intensité. Cette dernière consiste d'abord bien sûr en variation de nuances, mais elle peut aussi concerner d'autres éléments de tension, par exemple dans le son individuel des instruments. Il est certain que les utilisations à la marge des capacités de l'instrument (notamment en termes de registre) sont créatrices d'intensité, au-delà de la nuance. L'utilisation,

l'on considère comme relevant du son d'un côté et du style de l'autre ? Faute d'une réponse, on préférera laisser la question ouverte.

Le problème des arrangeurs et des chefs d'orchestre n'est pas très différent. Pour ceux qui ne sont pas instrumentistes, le premier niveau de conception du son n'existe pas, mais se reporte sur les suivants. On peut parler du son de Duke Ellington pianiste. Le son d'Ellington arrangeur est celui de son orchestre, puisqu'il l'a entretenu durant toute sa longue carrière. L'orchestre lui-même s'est transformé, sa sonorité a évolué, le personnel a changé, mais le son est resté le même, attribut essentiel du musicien Duke Ellington. Si l'on parle de George Russell, le seul son qu'on lui connaisse est celui de son orchestre, puisqu'il n'a quasiment pas enregistré comme instrumentiste. Il existe pourtant bien un son de George Russell.

Qu'imagine-t-on quand on évoque le son de musiciens comme Louis Armstrong, Duke Ellington, Thelonious Monk, John Coltrane ou Miles Davis ? Probablement quelque chose de très abstrait, une image mentale, différente de ce qu'on peut entendre dans n'importe lequel des enregistrements particuliers d'un de ces musiciens. Mais aussi quelque chose de très simple, de très concret, sans doute comme peuvent l'être la voix d'un proche ou le souvenir d'un parfum familier. Probablement ce trait ne se retrouve-t-il pas seulement dans le jazz. On pourrait sans doute dire la même chose de Josquin des Prés, Bach, Debussy, des BEATLES ou d'Édith Piaf. Il n'en reste pas moins que le statut du son dans le jazz est particulier et qu'il faut le prendre en compte dans cette particularité. L'atmosphère sonore qui baigne tous les enregistrements de l'album *Kind of Blue* de Miles Davis est un élément décisif pour la compréhension de cette musique, à côté de l'harmonie, du rythme, de la mélodie et du reste. Il en va de même de la violence de certains enregistrements d'Albert Ayler ou de Cecil Taylor, ou encore de la rudesse de la sonorité d'ensemble d'un groupe comme LIFETIME de Tony Williams. La dimension sonore des « nappes de son » de John Coltrane, telles qu'on les entend notamment dans certains enregistrements publics de sa composition « Impressions », est la première chose qu'on entend. Le problème se pose bien sûr de la difficulté à appréhender cet élément en termes analytiques. Il est très difficile de sortir d'un impressionnisme assez limité dans la description. C'est à mon sens un des grands problèmes posés à l'analyse du jazz. S'entend en écho la question bien plus générale de la portée et des limites de l'analyse. Ce n'est pas parce qu'un élément est difficilement analysable qu'il en est moins essentiel. Il faut admettre alors la nécessité d'une certaine modestie dans l'exercice analytique.

On n'oubliera pas pour autant les aspects plus traditionnels que l'on peut faire entrer dans ce domaine de l'analyse du son, notamment tout ce qui relève de la dynamique : les nuances mais aussi une catégorie plus large de l'intensité. Cette dernière consiste d'abord bien sûr en variation de nuances, mais elle peut aussi concerner d'autres éléments de tension, par exemple dans le son individuel des instruments. Il est certain que les utilisations à la marge des capacités de l'instrument (notamment en termes de registre) sont créatrices d'intensité, au-delà de la nuance. L'utilisation,

par exemple, des fameuses couches stratosphériques de la trompette, dont l'exemple le plus célèbre est celui de Cat Anderson dans l'orchestre de Duke Ellington. Mais aussi, dans une tout autre esthétique, aux harmoniques du saxophone soprano de Steve Lacy. De façon plus générale, ce qu'on pourrait appeler la gestion des intensités (notamment par le contraste) prend de l'importance avec la tendance à l'augmentation de la durée des œuvres à partir des années 1950.

Denis-Constant Martin et Didier Levallet ont fait de cet aspect l'un des critères d'observation des diverses versions des « Fables of Faubus » de Charles Mingus qu'ils ont analysées. Le principe consiste à mettre en regard l'évolution, au sein d'une série de versions d'une même composition, de différents paramètres, dont la structure, le mouvement rythmique et l'évolution harmonique. En distinguant 14 séquences de la composition, ils produisent le tableau suivant ▶20 :

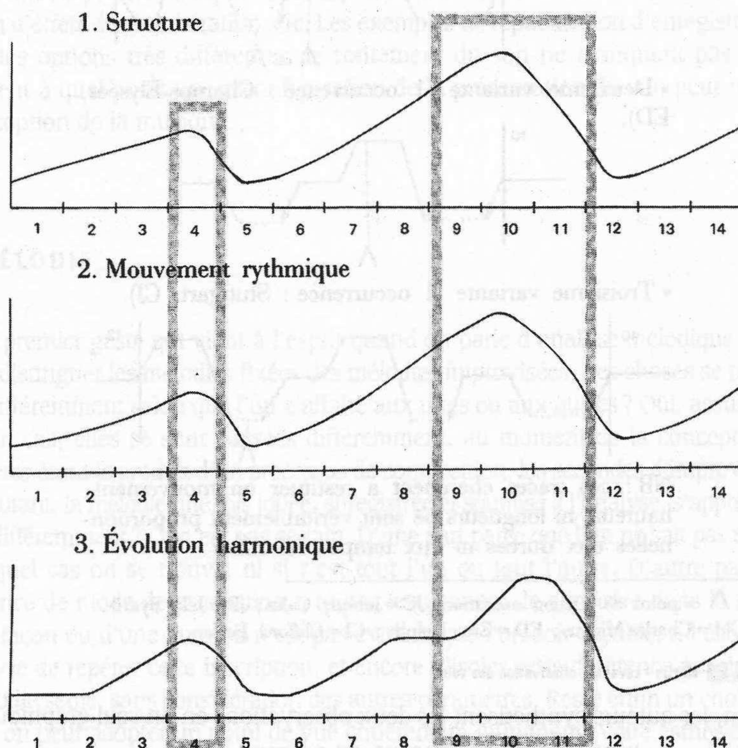
<table>
<tr><th></th><th>Structure</th><th>Mouvement rythmique</th><th>Évolution harmonique</th></tr>
<tr><td>1</td><td>Motif mélodique 1</td><td rowspan="2">Progression en attente</td><td>Incertitude</td></tr>
<tr><td>2</td><td rowspan="2">« Thème »
(motifs mélodiques 2 et 3)</td><td>Expectative</td></tr>
<tr><td>3</td><td rowspan="2">Sentiment d'accélération</td><td>Stabilité mise en question</td></tr>
<tr><td>4</td><td>Plage en valeurs longues déséquilibre</td><td>Tension croissante</td></tr>
<tr><td>5</td><td>Motif mélodique 1</td><td rowspan="2">Progression en attente</td><td>Retour à 1</td></tr>
<tr><td>6</td><td rowspan="2">« Thème »
(motifs mélodiques 2 et 3)</td><td>Expectative</td></tr>
<tr><td>7</td><td rowspan="2">Sentiment d'accélération + agitation</td><td>Stabilité mise en question</td></tr>
<tr><td>8</td><td>Plage en valeurs longues</td><td>Tension, palier, attente</td></tr>
<tr><td>9</td><td>Pivot lyrique (motif mélodique 4)</td><td>Tension et bousculade en fin de motif</td><td>Harmonie déconcertante</td></tr>
<tr><td>10</td><td>Plage en valeurs longues crescendo/désarticulation</td><td>Doublement du tempo, tension</td><td>Durcissement, incertitude mise en relief de la blue note</td></tr>
<tr><td>11</td><td>Plage en valeurs longues</td><td>Impression de ralentissement, de liberté, d'éclatement</td><td>Dissonance, exaspération</td></tr>
<tr><td>12</td><td rowspan="2">Retour au « thème »
(motifs mélodiques 2 et 3)</td><td rowspan="2">Progression en attente</td><td>Expectative</td></tr>
<tr><td>13</td><td>Stabilité mise en question</td></tr>
<tr><td>14</td><td>Plage en valeurs longues conclusives</td><td>Nouvelle tension non résolue</td><td>Tension, conclusion interrogative</td></tr>
</table>

▲1 Martin - Levallet : tableau d'intensité

▶20 Martin - Levallet 1991, p. 111.

À partir de ce tableau, les auteurs façonnent ce qu'ils appellent des « courbes d'intensité » ▶21 :

COURBES D'INTENSITÉ*

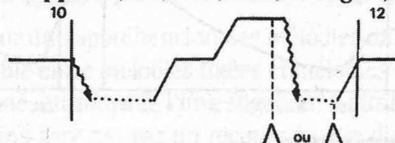


Martin - Levallet : courbes d'intensité 2▲

Ensuite, ils approchent le regard pour se concentrer sur les séquences 10 et 11, pour lesquelles ils produisent de nouvelles courbes en indiquant notamment ce qu'ils nomment « points de tension maximum ». Ils identifient d'abord une « structure-type », celle qui se présente le plus souvent, puis des variantes ▶22 :

CONSTRUCTION DES SOLOS

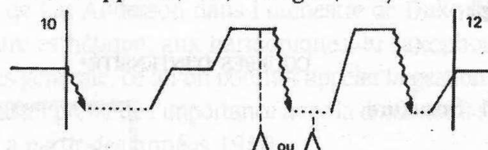
• Structure-type (15 occurrences : Amsterdam, JC, JB, CM, ED ; Wagram, CM, CJ, JB ; Champs-Élysées, CJ, JB, CM ; Wuppertal, JB, CM, ED ; Stuttgart, JB, CM)



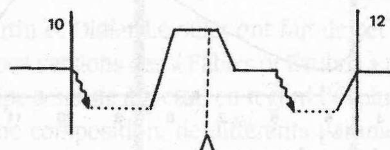
▶21 Martin - Levallet 1991, p. 110.

▶22 Martin - Levallet 1991, p. 122.

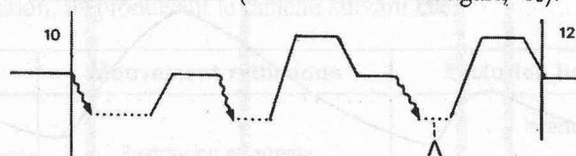
• Première variante (4 occurrences : Amsterdam, CJ; Wagram, ED; Wuppertal, CJ; Stuttgart, ED).



• Deuxième variante (1 occurrence : Champs-Élysées, ED).



• Troisième variante (1 occurrence : Stuttgart, CJ).

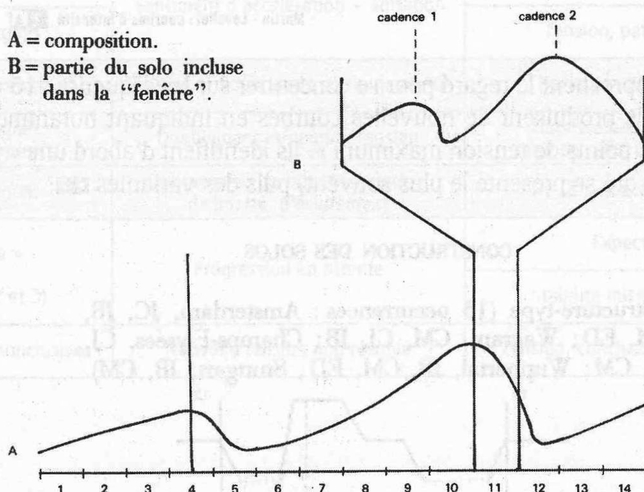


NB : ces tracés cherchent à restituer un mouvement; hauteurs ni longueurs ne sont véritablement proportionnelles aux durées ni aux tempos effectifs.

Λ = point de tension maximum. JC = Johnny Coles; JB = Jaki Byard; CM = Charles Mingus; ED = Eric Dolphy; CJ = Clifford Jordan.

▲3 Martin - Levallet : observation des solos

Enfin, les auteurs synthétisent les deux observations en un seul graphique ►23 :



▲4 Martin - Levallet : courbe synthétique

►23 *Ibid.*, p. 124.

Enfin, il faut aussi prendre en compte le son de l'enregistrement considéré, c'est-à-dire le moment de l'après. La dimension technique forge pour une part importante le résultat final global. On pense surtout aux options de spatialisation : le caractère plus ou moins proche ou séparé de la captation des différents instruments, l'utilisation ou non d'effets de réverbération, etc. Les exemples de republication d'enregistrements avec des options très différentes de traitement du son ne manquent pas ▶24. Ils montrent à quel point une reconfiguration de la présentation du son peut modifier la perception de la musique.

3 MÉLODIE

Le premier geste qui vient à l'esprit quand on parle d'analyse mélodique du jazz est de distinguer les mélodies fixées des mélodies improvisées. Les choses se passent-elles différemment selon que l'on a affaire aux unes ou aux autres ? Oui, assurément. En tout cas, elles se sont passées différemment, au moment de la conception, les premières étant le produit d'un processus de composition, les secondes d'improvisation. Pour autant, la mélodie une fois jouée, enregistrée et soumise à l'analyse, s'appréhende-t-elle différemment ? Ce n'est pas certain. D'une part parce que l'on ne sait pas toujours dans quel cas on se trouve, ni si c'est tout l'un ou tout l'autre. D'autre part, si la différence de mode de production a toutes les chances de s'inscrire dans la mélodie d'une façon ou d'une autre, il n'est pas évident que l'on soit capable, à l'écoute et à l'analyse de repérer cette inscription, et encore d'isoler cette différence au niveau de la mélodie seule, sans considération des autres paramètres. Reste enfin un choix théorique : on peut adopter un point de vue entièrement immanent (voire esthésique), en estimant que ce qui est joué est joué, quelles soient les modalités de la conception. Un résultat s'en trouve inscrit, qui est la matière de l'analyse. Le sens peut être assigné totalement à cette matière, indépendamment des conditions de sa production.

Quand les analystes se sont penchés sur la question des solos improvisés, ils ont spontanément envisagé la question sous l'angle poïétique, sous forme d'une question : quelle méthode les improvisateurs utilisent-ils pour improviser un solo ▶25 ? En menant plus avant la réflexion, on se rend compte que cette interrogation n'est pas suffisante, et qu'il faut revenir au niveau neutre, voire à la perception. La question devient : quels caractères présente ce solo, comment peut-on les identifier, les distinguer, comment se combinent-ils ? Certains de ces caractères seront imputables à une stratégie, à une façon de procédant, mais ce n'est qu'en procédant dans ce sens-là, me semble-t-il, que l'on peut raisonnablement parvenir à un résultat.

On penche donc pour une appréhension des mélodies dans le jazz sans procéder à un classement préalable entre mélodies fixées et mélodies improvisées. Mais il est évident qu'on sera amené, au cours de l'investigation, à attribuer certains caractères, voire d'expliquer certains aspects, par un recours à cette distinction.

▶24 Par exemple les albums *Ascenseur pour l'échafaud* (Miles Davis), *Anatomy of a Murder* (Duke Ellington), l'enregistrement des prestations du groupe de Miles Davis au Plugged Nickel de Chicago en 1965 (*Cookin' at the Plugged Nickel* d'abord, puis *The Complete Live at the Plugged Nickel 1965*).

▶25 *Cf.* chapitre XII.

par exemple, des fameuses couches stratosphériques de la trompette, dont l'exemple le plus célèbre est celui de Cat Anderson dans l'orchestre de Duke Ellington. Mais aussi, dans une tout autre esthétique, aux harmoniques du saxophone soprano de Steve Lacy. De façon plus générale, ce qu'on pourrait appeler la gestion des intensités (notamment par le contraste) prend de l'importance avec la tendance à l'augmentation de la durée des œuvres à partir des années 1950.

Denis-Constant Martin et Didier Levallet ont fait de cet aspect l'un des critères d'observation des diverses versions des « Fables of Faubus » de Charles Mingus qu'ils ont analysées. Le principe consiste à mettre en regard l'évolution, au sein d'une série de versions d'une même composition, de différents paramètres, dont la structure, le mouvement rythmique et l'évolution harmonique. En distinguant 14 séquences de la composition, ils produisent le tableau suivant ►20:

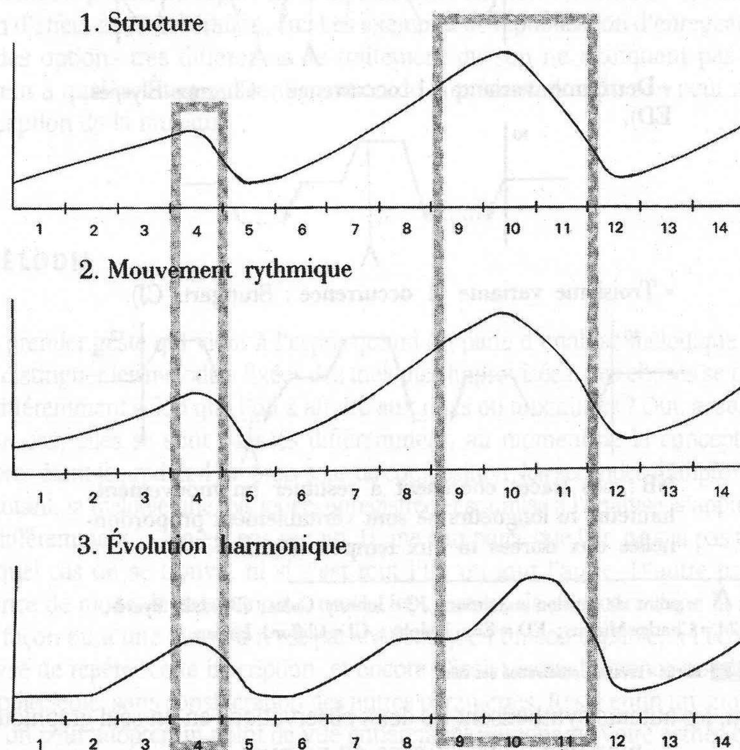
<table>
<tr><th></th><th>Structure</th><th>Mouvement rythmique</th><th>Évolution harmonique</th></tr>
<tr><td>1</td><td>Motif mélodique 1</td><td rowspan="2">Progression en attente</td><td rowspan="2">Incertitude
Expectative</td></tr>
<tr><td>2</td><td rowspan="2">« Thème »
(motifs mélodiques 2 et 3)</td></tr>
<tr><td>3</td><td rowspan="2">Sentiment d'accélération</td><td>Stabilité mise en question</td></tr>
<tr><td>4</td><td>Plage en valeurs longues déséquilibre</td><td>Tension croissante</td></tr>
<tr><td>5</td><td>Motif mélodique 1</td><td rowspan="2">Progression en attente</td><td rowspan="2">Retour à 1
Expectative</td></tr>
<tr><td>6</td><td rowspan="2">« Thème »
(motifs mélodiques 2 et 3)</td></tr>
<tr><td>7</td><td rowspan="2">Sentiment d'accélération + agitation</td><td>Stabilité mise en question</td></tr>
<tr><td>8</td><td>Plage en valeurs longues</td><td>Tension, palier, attente</td></tr>
<tr><td>9</td><td>Pivot lyrique (motif mélodique 4)</td><td>Tension et bousculade en fin de motif</td><td>Harmonie déconcertante</td></tr>
<tr><td>10</td><td>Plage en valeurs longues
crescendo/désarticulation</td><td>Doublement du tempo, tension</td><td>Durcissement, incertitude
mise en relief de la blue note</td></tr>
<tr><td>11</td><td>Plage en valeurs longues</td><td>Impression de ralentissement,
de liberté, d'éclatement</td><td>Dissonance, exaspération</td></tr>
<tr><td>12</td><td rowspan="2">Retour au « thème »
(motifs mélodiques 2 et 3)</td><td rowspan="2">Progression en attente</td><td>Expectative</td></tr>
<tr><td>13</td><td>Stabilité mise en question</td></tr>
<tr><td>14</td><td>Plage en valeurs longues conclusives</td><td>Nouvelle tension non résolue</td><td>Tension, conclusion interrogative</td></tr>
</table>

▲1 Martin - Levallet : tableau d'intensité

►20 Martin - Levallet 1991, p. 111.

À partir de ce tableau, les auteurs façonnent ce qu'ils appellent des « courbes d'intensité » ▶21 :

COURBES D'INTENSITÉ*

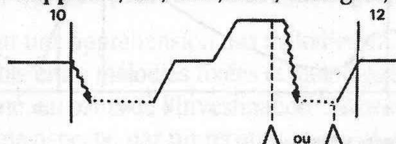


Martin - Levallet : courbes d'intensité 2 ▲

Ensuite, ils approchent le regard pour se concentrer sur les séquences 10 et 11, pour lesquelles ils produisent de nouvelles courbes en indiquant notamment ce qu'ils nomment « points de tension maximum ». Ils identifient d'abord une « structure-type », celle qui se présente le plus souvent, puis des variantes ▶22 :

CONSTRUCTION DES SOLOS

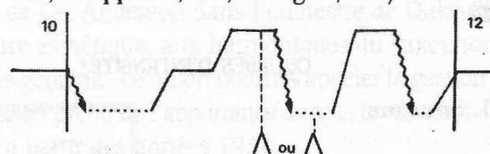
• Structure-type (15 occurrences : Amsterdam, JC, JB, CM, ED ; Wagram, CM, CJ, JB ; Champs-Élysées, CJ, JB, CM ; Wuppertal, JB, CM, ED ; Stuttgart, JB, CM).



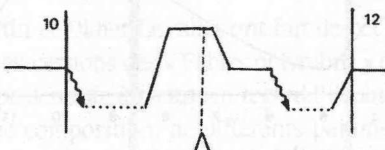
▶21 Martin - Levallet 1991, p. 110.

▶22 Martin - Levallet 1991, p. 122.

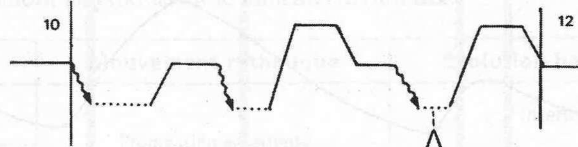
• Première variante (4 occurrences : Amsterdam, CJ; Wagram, ED ; Wuppertal, CJ ; Stuttgart, ED).



• Deuxième variante (1 occurrence : Champs-Élysées, ED).



• Troisième variante (1 occurrence : Stuttgart, CJ).



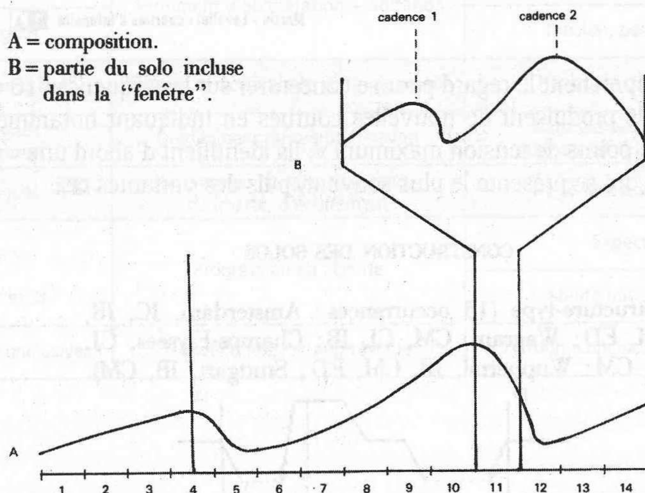
NB : ces tracés cherchent à restituer un mouvement; hauteurs ni longueurs ne sont véritablement proportionnelles aux durées ni aux tempos effectifs.

Λ = point de tension maximum. JC = Johnny Coles; JB = Jaki Byard; CM = Charles Mingus; ED = Eric Dolphy; CJ = Clifford Jordan.

▲3 **Martin - Levallet : observation des solos**

Enfin, les auteurs synthétisent les deux observations en un seul graphique ►23:

DYNAMIQUE DES "FABLES OF FAUBUS"



▲4 **Martin - Levallet : courbe synthétique**

►23 *Ibid.*, p. 124.

Enfin, il faut aussi prendre en compte le son de l'enregistrement considéré, c'est-à-dire le moment de l'après. La dimension technique forge pour une part importante le résultat final global. On pense surtout aux options de spatialisation : le caractère plus ou moins proche ou séparé de la captation des différents instruments, l'utilisation ou non d'effets de réverbération, etc. Les exemples de republication d'enregistrements avec des options très différentes de traitement du son ne manquent pas ▶24. Ils montrent à quel point une reconfiguration de la présentation du son peut modifier la perception de la musique.

3 Mélodie

Le premier geste qui vient à l'esprit quand on parle d'analyse mélodique du jazz est de distinguer les mélodies fixées des mélodies improvisées. Les choses se passent-elles différemment selon que l'on a affaire aux unes ou aux autres ? Oui, assurément. En tout cas, elles se sont passées différemment, au moment de la conception, les premières étant le produit d'un processus de composition, les secondes d'improvisation. Pour autant, la mélodie une fois jouée, enregistrée et soumise à l'analyse, s'appréhende-t-elle différemment ? Ce n'est pas certain. D'une part parce que l'on ne sait pas toujours dans quel cas on se trouve, ni si c'est tout l'un ou tout l'autre. D'autre part, si la différence de mode de production a toutes les chances de s'inscrire dans la mélodie d'une façon ou d'une autre, il n'est pas évident que l'on soit capable, à l'écoute et à l'analyse de repérer cette inscription, et encore d'isoler cette différence au niveau de la mélodie seule, sans considération des autres paramètres. Reste enfin un choix théorique : on peut adopter un point de vue entièrement immanent (voire esthésique), en estimant que ce qui est joué est joué, quelles soient les modalités de la conception. Un résultat s'en trouve inscrit, qui est la matière de l'analyse. Le sens peut être assigné totalement à cette matière, indépendamment des conditions de sa production.

Quand les analystes se sont penchés sur la question des solos improvisés, ils ont spontanément envisagé la question sous l'angle poïétique, sous forme d'une question : quelle méthode les improvisateurs utilisent-ils pour improviser un solo ▶25 ? En menant plus avant la réflexion, on se rend compte que cette interrogation n'est pas suffisante, et qu'il faut revenir au niveau neutre, voire à la perception. La question devient : quels caractères présente ce solo, comment peut-on les identifier, les distinguer, comment se combinent-ils ? Certains de ces caractères seront imputables à une stratégie, à une façon de procédant, mais ce n'est qu'en procédant dans ce sens-là, me semble-t-il, que l'on peut raisonnablement parvenir à un résultat.

On penche donc pour une appréhension des mélodies dans le jazz sans procéder à un classement préalable entre mélodies fixées et mélodies improvisées. Mais il est évident qu'on sera amené, au cours de l'investigation, à attribuer certains caractères, voire d'expliquer certains aspects, par un recours à cette distinction.

▶24 Par exemple les albums *Ascenseur pour l'échafaud* (Miles Davis), *Anatomy of a Murder* (Duke Ellington), l'enregistrement des prestations du groupe de Miles Davis au Plugged Nickel de Chicago en 1965 (*Cookin' at the Plugged Nickel* d'abord, puis *The Complete Live at the Plugged Nickel 1965*).

▶25 Cf. chapitre XII.

Deuxième question : l'analyse de la mélodie dans le jazz doit-elle être différente de ce qu'elle est dans la tradition savante ou de celles que pratique l'ethnomusicologie ? Là encore, cela ne paraît pas indispensable. Faute d'une idée plus précise, je pense qu'il est plus raisonnable de ne pas fonder la recherche sur l'hypothèse d'une spécificité absolue de l'analyse mélodique dans le jazz, c'est-à-dire de ne pas faire table rase des réflexions qui ont été ou sont menées pour d'autres musiques.

* *
*

Jean-Jacques Nattiez propose un classement des théories de la mélodie en trois grandes familles :

> « a) La *phraséologie* est, de toute évidence, la plus ancienne. Elle consiste à articuler la ligne mélodique en segments dont on dirait aujourd'hui qu'ils sont hiérarchisés, c'est-à-dire emboîtés les uns dans les autres du plus petit au plus grand [...]. Weber, Marx et d'Indy insisteront beaucoup sur le rôle de l'accent dans la segmentation de la mélodie. Riemann est célèbre pour avoir construit toute sa théorie du phrasé sur l'unité de base « temps faible / temps fort » et l'anacrouse qu'elle produit. [...]
>
> b) Les musicologues ont été souvent frappés par le fait que la ligne mélodique dessine des contours dont on peut tenter une typologie. [...]
>
> c) La troisième famille de théories mélodiques est dynamique par opposition aux deux premières qui sont franchement statiques : il s'agit ici de décrire comment progresse une ligne mélodique. » [26]

Par ailleurs, il note une difficulté à isoler totalement le paramètre mélodique :

> « Qu'il s'agisse des théories de la phrase, du contour ou de la progression mélodique, la hauteur reste évidemment la variable essentielle : découpage d'unités de hauteurs, profil des hauteurs ou jeu des tensions et détentes de ces hauteurs. Mais la hauteur n'est jamais, ne peut être la variable unique dans ces analyses. Parce que la mélodie est un amalgame de variables nombreuses en constante interaction, le musicologue procède à la sélection de celles qu'il juge pertinentes et suffisantes. » [27]

Il n'est pas question ici de prétendre proposer une théorie mélodique applicable au jazz. On se contentera plus modestement d'avancer de possibles angles d'approche pour saisir cet objet particulier. On les organisera à partir de trois questions posées :

- détermination des unités mélodiques significatives :
- relation aux autres paramètres :
- distinction entre les approches « statique » d'une part et « dynamique » de l'autre, au sens que leur donne Jean-Jacques Nattiez dans son troisième point.

Pour ce qui concerne la première question, on se gardera de proposer une nouvelle nomenclature, en laissant la porte ouverte à un certain empirisme. Jean-Jacques Nattiez montre à quel point les notions de cellule, motif, figure, phrase, thème, période, ont été et sont l'objet de conceptions et de définitions infiniment variées et floues en fonction des époques et des auteurs [28].

[26] Nattiez 1987, p. 299-301.

[27] *Ibid.*, p. 304.

[28] *Ibid.*, p. 196-201.

> « Dans la pratique, l'analyse fonctionne *à partir* de terminologies floues et mal fixées, si bien que, en fait, on identifiera le motif, le thème ou la phrase selon l'idée intuitive de ce qu'ils sont, avec un mélange de connaissances historiques, de familiarité avec une période ou un corpus, de réactions perceptives propres au musicologue. Tout cela peut résulter, soulignons-le, d'une *accointance très profonde et érudite* du chercheur avec son sujet, mais, dans le cas qui nous occupe, *c'est cette familiarité qui tient lieu de critères de segmentation.* » ▶29

On gardera toutefois à l'esprit que la question du découpage des unités peut se révéler décisive.

La seconde question permettra de faire le départ entre des traits en quelque sorte « purement » mélodiques, et ceux qui ne se conçoivent qu'en relation avec un autre paramètre, rythme, harmonie ou structure. On suivra en cela l'opinion émise par Thomas Brothers :

> « [...] il semble y avoir de la place, dans le commentaire sur le jazz, pour une exploration de la mélodie *en tant que mélodie* – en tant que telle abstraite de la performance, ce qui représente, c'est certain, une limitation –, mais constitue pourtant un assemblage logique de notes. Bien que l'analyse des notes ne constitue qu'un aspect fragmentaire de l'improvisation – comme, de fait, toute analyse est fragmentaire – un grand bénéfice peut en être attendu. » ▶30

Mais c'est le troisième point qui pose les problèmes les plus ardus. Une première approche, statique, est de nature descriptive : elle s'attache à identifier des traits observables à la surface, « en soi ». Les approches dynamiques doivent à mon sens se diviser en deux catégories. Dans la première, on compare des éléments mélodiques de la surface entre eux, et l'on tâche d'identifier la nature des liens qui peuvent les relier. Cela revient à une analyse motivique : on cherche des motifs et leurs éventuelles répétitions variées.

Une deuxième catégorie d'approche dynamique concerne la relation recherchée d'un fragment mélodique avec un autre fragment présent, non pas au même niveau, mais à un niveau plus ou moins absent, caché, profond. On reconnaît au passage la démarche schenkerienne. Celle-ci repose sur le postulat d'une hiérarchie entre les notes de surface. Certaines sont affectées d'un coefficient qui en font des notes structurales de poids et donc d'importance plus ou moins grands. Les notes affectées d'un coefficient donné forment entre elles des unités, invisibles telles quelles à la surface, mais identifiables à des niveaux plus ou moins profonds. Plus le coefficient est élevé, plus les notes sont d'importance structurale, plus les unités qu'elles forment sont à un niveau profond, fondamental.

La façon de déterminer la nature et la force de ces coefficients peut varier. La structure fondamentale d'Heinrich Schenker, consistant en une ligne fondamentale et l'arpégiation de la basse, constitue une solution, mais ce n'est pas la seule. On peut retenir l'esprit de la construction schenkerienne sans en garder forcément la lettre. Par ailleurs, dans le jazz de la pratique commune, on improvise (ou on écrit) une ligne mélodique après avoir exposé un thème qui sert de référence et fournit la

▶29 *Ibid.*, p. 201.

▶30 Brothers 1994, p. 481.

grille harmonique utilisée comme fondement en se répétant. Ce thème représente un arrière-plan intermédiaire. Il n'est pas « caché » au sens où il est bien présent à la surface, mais il est toutefois absent au moment de l'élaboration de la ligne mélodique considérée puisqu'il a été joué avant (et il le sera après en cas de réexposition). Il peut ainsi servir de référence, de structure profonde. C'est le thématisme, au sens strictement jazz (de pratique commune par surcroît) du terme.

On notera enfin que cette approche lie l'analyse mélodique à une analyse harmonique. Nicolas Meeùs commente ainsi cet aspect :

> « On a souligné que la théorie schenkerienne a pris la défense d'un point de vue contrapuntique à un moment où la théorie musicale était largement dominée par des théories harmoniques, notamment par la théorie riemanienne des fonctions tonales. En outre, parce que Schenker s'est exprimé parfois en termes très négatifs à propos des théories de Rameau, on a tenté de faire de lui le héraut d'une théorie allemande, contrapuntique, adaptée au répertoire allemand, et opposée à une théorie harmonique française inapte à analyser ce répertoire. Cette façon de voir est erronée. Il est vrai sans aucun doute que Schenker a le grand mérite d'avoir rendu au contrepoint une importance qui avait été trop souvent négligée ; mais son mérite supérieur est d'avoir fondé le contrepoint lui-même sur une théorie harmonique, ou, si l'on veut, d'avoir élaboré une théorie qui est tout à la fois harmonique et contrapuntique. » ▶31

Henry Martin, de son côté, observe, à partir d'une analyse d'inspiration schenkerienne de la ligne improvisée par Charlie Parker :

> « Ainsi, l'analyse de la conduite des voix trace la progression linéaire d'un solo en tant qu'elle se relie à la fonction harmonique. Dans cette mesure, le plan de conduite des voix, quoique partiellement "athématique" à ses niveaux les plus hauts, relègue la fonction mélodique à une position moindre de façon à clarifier l'harmonique. Mais, pour autant que la progression harmonique puisse être elle-même thématique, ou qu'il puisse y avoir des qualités thématiques indépendantes du rythme de premier plan, l'analyse de la conduite des voix peut être un outil utile pour les découvrir [...] » ▶32

Ces trois approches, que l'on peut grossièrement appeler descriptive, motivique et d'inspiration schenkerienne, ne sont nullement exclusives les unes des autres. Je pense même qu'une analyse mélodique qui se voudrait quelque peu complète devrait les mettre en œuvre toutes ensemble. Pour autant, elles relèvent, me semble-il, de gestes analytiques entièrement distincts qui ne doivent pas être confondus.

Une dernière observation enfin. L'analyse mélodique d'inspiration schenkerienne me semble différer des deux autres en cela qu'elle n'identifie pas des traits mélodiques que l'on peut énumérer un à un. Si elle distingue bien des procédés de prolongation ▶33, son objet est de proposer une vision globale de l'œuvre et non de produire une identification de traits mélodiques ▶34. C'est pourquoi on se contentera ici de proposer un inventaire de traits mélodiques relevant : 1. de la première approche, descriptive, regroupés sous le terme de « morphologie », 2. de l'approche motivique, dans une rubrique intitulée « variation ».

▶31 Meeùs 1993, p. 78.

▶32 Martin 1996a, p. 34.

▶33 Meeùs 1993, p. 47-55.

▶34 Ces questions seront abordées au chapitre XIII, p. 449-455.

En se fondant sur ces principes de classement, l'inventaire est constitué à partir d'une synthèse des propositions de plusieurs auteurs, notamment Jean-Jacques Nattiez (qui présente lui-même un inventaire issu d'une synthèse de propositions de différents auteurs) ▶35, Henry Martin, qui produit une liste suite à son étude de Charlie Parker ▶36, et Barry Kernfeld, qui établit à propos du jazz des types de variations motiviques.

3.1 Morphologie

3.1.1 Sans référence à d'autres paramètres

• Ambitus

On observe l'intervalle entre les hauteurs les plus basses et les plus hautes d'une mélodie donnée. Ces données sont importantes du point de vue du style. L'ambitus moyen des compositions a eu tendance à s'élargir au cours de l'histoire. « Azure » (Duke Ellington) tient en une octave, alors que « Donna Lee » (Miles Davis ▶37) en couvre presque deux. On peut lier ce phénomène à un caractère plus instrumental des compositions à partir du bebop, alors que le jazz plus ancien est plus proche d'une conception vocale de la mélodie. Mais ces traits sont évidemment généraux et doivent être examinés systématiquement. « Oleo » (Sonny Rollins), composition de la deuxième génération bebop, tient en une septième mineure, « Thelonious » (Thelonious Monk) en une quarte.

En ce qui concerne les parties improvisées, cet élément entre bien sûr dans les caractéristiques stylistiques d'un musicien soliste. L'influence de la morphologie de l'instrument est évidemment déterminante : les pianistes et les guitaristes auront tendance à être plus généreux dans l'ambitus que les instruments à vent.

• Densité

Elle concerne le nombre de notes dans un fragment mélodique. Deux aspects ici : densité rythmique et densité mélodique. La première a trait au nombre de notes au cours d'une durée définie. Pour reprendre les exemples cités précédemment, la densité rythmique de « I Got Rhythm » est moindre que celle de « Donna Lee », dont la mélodie est presque entièrement en croches sur un tempo rapide. Les compositions de la bossa nova ont souvent une densité faible (« Insensatez », « Meditação », toutes deux d'Antonio Carlos Jobim). Une composition comme « De Pois de Amor o Vazio » de Wayne Shorter consiste essentiellement en une succession de groupes de quatre rondes liées.

La densité mélodique concerne le nombre de hauteurs différentes. Cette notion est du même ordre que celle d'ambitus, mais outre les points extrêmes, elle prend aussi en compte la fréquence. L'exemple le plus probant est celui de « Samba de Uma Nota Só », qui n'utilise dans les sections A, pratiquement qu'une seule note (deux

▶35 Nattiez 1987, p. 299-305.

▶36 *Cf.* chapitre XII, p. 433-442.

▶37 Cette composition est souvent mise au crédit de Charlie Parker.

en réalité). Le contraste est d'autant plus fort quand la densité mélodique s'élargit brusquement dans la section B.

A Bm7 B♭7 (13) Am7 (11) A♭7 (♯11)

Bm7 B♭7 (13) Am7 (11) A♭7 (♯11)

Dm7 D♭7 (9) CΔ (9) F7 (13)

Bm7 B♭7 (13) Am7 (11) G6

B Cm7 F7 (9) B♭Δ B♭6

B♭m7 E♭7 (9) A♭Δ AØ A♭7 (♯11)

A 5 « Samba de Uma Nota Só, » (Jobim/Mendonça), transcription A. Chediak

On retrouve une densité mélodique très faible dans le même « Thelonious » de Thelonious Monk, ainsi que dans ce qu'on appelle les *thèmes-riff* (« C Jam Blues » de Duke Ellington).

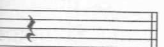
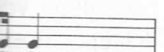
• Intervalles

Deux angles d'observation.

1. L'importance moyenne des intervalles entre les notes d'une mélodie, c'est-à-dire la distribution de ces notes. Dans la conception « vocale » des lignes du jazz classique, les intervalles sont le plus souvent réduits, le mouvement conjoint est dominant. Cette distribution a pu changer avec l'évolution des styles. « Loose Bloose » de Bill Evans, par exemple, est en grande partie fondé sur des intervalles importants et inusités.

2. L'examen des intervalles peut permettre d'identifier des caractéristiques particulières, dans le cas où la récurrence d'un ou de quelques intervalles




pourrait s'observer. C'est le cas par exemple du « Misterioso » de Thelonious Monk, construit entièrement sur des sixtes.

• Dessin

Il est toujours nécessaire d'observer le dessin des mélodies, surtout quand il offre des caractéristiques évidentes. Que ce soit dans des mélodies composées ou improvisées, cet élément fournit des indications précieuses pour la caractérisation stylistique. Henry Martin évoque par exemple « l'espace ouvert et clos » créé par la mélodie de « Over the Rainbow » ou un grand intervalle (l'octave) « ouvre » un espace qui est progressivement « refermé » par une descente graduelle en mouvement conjoint ▶38. Le même auteur souligne que la simple position hors registre d'une note d'un fragment mélodique la place dans une position privilégiée et lui donne vraisemblablement un poids structural plus grand.

• Phrasé - articulation

Ces notions sont d'un abord plus délicat, mais elles peuvent se révéler d'une importance certaine. Il faut remarquer qu'ici la question de l'interprétation ne se pose pas dans la mesure où le support de l'analyse est un support enregistré. Certes, plusieurs musiciens de jazz jouant le même thème l'articuleront de façon différente, mais précisément, puisque l'on considère toutes les versions d'un même thème comme des œuvres différentes, on évite les questions de savoir quelle est la « bonne » articulation, si elle est conforme aux intentions du composteur, si elle est impliquée par la mélodie. Ces questions ne se posent que de façon subsidiaire.

Le *legato* ou le *staccato*, des accentuations plus ou moins fréquentes et marquées, peuvent changer, non seulement l'aspect sonore, mais encore le sens d'un passage et aussi influencer la structure. La question des *blue notes* entre également dans ce champ. Dans certains cas, on peut aussi se trouver à la lisière du domaine de la sonorité, quand par exemple certains effets sonores sont employés. Dans « Stratusphunk » (George Russell) enregistré par l'orchestre de Gil Evans ▶39, la mélodie est exposée une fois en *slap tonguing*, c'est-à-dire en utilisant un effet de claquement d'anche des saxophones. De même dans « Blues in Orbit » (George Russell) par le même Gil Evans ▶40, la mélodie est-elle exposée une fois par les saxophones en « claquant » les clés avec les vrais doigtés, mais sans souffler. Ces effets, quand ils se présentent doivent bien sûr être pris en compte. Quoiqu'assez rares, ces occurrences sont cependant moins anecdotiques qu'on pourrait le penser. Où l'on retrouve la conception du son, où tout ce qui s'ajoute à la pureté de la note peut être considéré comme une source possible d'expression et en change de fait le sens. Ces effets, surtout aux instruments à vent, se rencontrent donc souvent. Ils se diversifient avec l'arrivée des instruments électriques et la multiplicité des distorsions possibles du son. On est là encore à la lisière du phrasé et de la sonorité. Que l'on pense par exemple au phrasé, au son de guitaristes comme John Abercrombie ou Bill Frisell, où l'attaque, grâce à la pédale dite d'« expression », est très souvent escamotée pour privilégier une

▶38 Martin 1996, p. 33.

▶39 *Out of the Cool*, Impulse, 18 ou 30 novembre 1960.

arrivée progressive de la note. Tout un pan du mélodique et du rythmique se trouve alors subordonné à cet élément combiné de phrasé et de sonorité.

• Lisibilité

Cette notion se rapporte aux caractères plus ou moins fixes et définis des hauteurs. On a déjà évoqué les variations de la *blue note* et plus généralement les inflexions des notes qui vont parfois au-delà de l'ornementation ou de phénomènes identifiés comme le vibrato. Un solo tel que le joue John Coltrane sur « Impressions » au Village Vanguard le 2 novembre 1961, débute avec des hauteurs parfaitement identifiables avant qu'un lent processus mène à la dissolution progressive de la fixité des hauteurs et même à leur reconnaissance. Ce sont les fameuses « nappes de son » coltraniennes. Cette observation ressortit autant au mélodique qu'au sonore.

3.1.2 En référence à un autre paramètre

• Harmonie

Harmonie impliquée - arpégiation : est-il possible de déterminer des zones harmoniques au simple vu de la mélodie, sans connaître l'harmonisation du passage ? Les lignes mélodiques peuvent être plus ou moins explicites de ce point de vue. La présence éventuelle d'arpèges est évidemment un indice harmonique important. De façon générale, quels degrés de l'accord en cours représente chacune des notes de la mélodie ? La célèbre citation de Charlie Parker nous parle d'une intuition harmonique, mais elle a bien sûr des implications mélodiques :

> « Je me souviens, un soir, c'était avant le Monroe's, je faisais le bœuf dans un restaurant sur la 7ème Avenue entre les 139ème et 140ème Rues. C'était en décembre 1939. Je commençais à être fatigué des accords stéréotypés qui étaient utilisés en permanence à cette époque, et je n'arrêtais pas de me dire qu'il y avait autre chose à faire. J'entendais quelque chose, mais je n'arrivais pas à le jouer. Donc, ce soir-là, je travaillais sur « Cherokee », et je me rendis compte qu'en utilisant comme ligne mélodique les notes du haut de l'accord et en les soutenant par les accords appropriés, je pouvais jouer ce que j'en entendais. Je ressuscitai. » [41]

André Hodeir évoque, lui, ce lien harmonie - mélodie :

> « L'accord de passage n'est [...] qu'un procédé d'enrichissement de la trame harmonique ; un autre procédé consiste à surajouter des notes, neuvièmes, onzièmes ou treizièmes, à l'accord de base, ou à greffer sur l'accord principal un accord secondaire emprunté à une autre tonalité. À cet agrandissement du champ harmonique, caractéristique du jazz moderne, correspond un semblable élargissement du champ mélodique : sans parler des enchaînements, un accord de six sons offre plus de possibilités mélodiques au soliste qu'un accord de trois sons. » [42]

Dans l'autre sens, quand le même auteur critique les solos faits d'arpèges, c'est pour dénoncer une carence harmonique, elle aussi aux conséquences mélodiques :

[40] *Svengali*, Atlantic, 30 mai 1973.

[41] Shapiro - Hentoff 1966, p. 354-355.

« Il est bien évident que chaque improvisateur, placé devant une trame harmonique, réagit selon ses propres conceptions musicales et en fonction de son pouvoir créateur. Un musicien pourvu d'un médiocre don d'invention mélodique choisira naturellement le premier procédé, qui consiste à décomposer chaque accord et à en égrener les notes constitutives, mises bout à bout dans un ordre plus ou moins librement choisi (car on peut dire que ce sont parfois les doigts agités par une habitude qui, se substituant à une véritable intention créatrice, déterminent en définitive la ligne mélodique). » [43]

Échelles: les échelles observées sont-elles conformes à celles impliquées par l'harmonie en petite, moyenne et grande dimension ?

Diatonicité: dans une situation tonale, il est intéressant de relever les notes étrangères contenues dans la mélodie, indépendamment des enchaînements d'accords, des cadences, et même des tonalités en cours. La composition « When I Fall in Love » de Victor Young par exemple, dans la tonalité de Mi♭ majeur, ne contient aucune note étrangère à la gamme de Mi♭, même dans le passage modulant en Fa mineur, ce qui signifie que les notes caractéristiques de cette dernière tonalité par rapport à celle du morceau (en l'occurrence Ré♭ et Mi naturel) ont été soigneusement évitées dans ce passage pour privilégier les notes communes aux deux tons.

- **Rythme**

De même qu'on a pu observer des distributions d'intervalles, on peut observer les implications de caractéristiques rythmiques sur la mélodie. Des exemples en ont été vus lors de l'évocation de la densité des mélodies. Il est évident que la récurrence d'une figure rythmique dans une mélodie est aussi un phénomène mélodique et non seulement rythmique.

3.2 Variabilité

Si l'on reprend les termes de Jean-Jacques Nattiez, on peut estimer que les traits exposés jusqu'ici procèdent d'une analyse statique de la mélodie, essentiellement descriptive. Que peut-être alors une analyse dynamique, c'est-à-dire prenant en compte la faculté de la mélodie à se développer ? Cet aspect a été progressivement étudié par les auteurs qui se sont penchés sur le solo de jazz improvisé [44].

Deux approches se distinguent, qu'on pourrait nommer respectivement « motivique » et « structurale ». La première tend à observer des unités mélodico-rythmiques – des motifs –, observables à la surface, et la façon dont ils sont reproduits avec des variations, suffisantes pour ne pas être en présence d'un simple processus de répétition, mais assez limitées toutefois pour que la reconnaissance du modèle reste possible. La seconde approche a été décrite plus haut en évoquant la théorie schenkerienne. On notera encore que l'approche motivique peut rapidement se transformer en approche structurale. En effet, la variation d'un motif fait souvent apparaître des notes de ce motif subsistant à travers les variations, notes grâce auxquelles,

[42] **Hodeir 1981, p. 140.**

[43] ***Ibid.*, p. 137.**

[44] ***Cf.* chapitre XII.**

généralement, on reconnaît précisément la permanence du motif. Il est dès lors tentant de leur attribuer un poids structural supérieur ou de supposer que c'est précisément par ce poids structural plus grand qu'elles demeurent d'une version à l'autre du motif.

On se contentera ici de reprendre en l'état la typologie des variations motiviques proposée par Barry Kernfeld :

> « Dans l'improvisation motivique, un motif ou plus (mais jamais plus de quelques-uns) forment la base de la section d'une pièce. Le performeur varie – en langage musical, "développe" - un motif à travers [un certain nombre de] processus [...]. » ▶45

Cette liste comporte huit procédés de variation. L'un d'entre eux, la transposition, doit à mon sens être placé à part.

1. Transposition : réexposition du motif à une hauteur supérieure ou inférieure. Si l'on prend le terme dans un sens élargi ▶46, c'est en effet le procédé le plus utilisé dans les compositions de *Tin Pan Alley*. Henry Martin parle pour ce procédé de « chemin prolongationnel scalaire » [*scalar prolongational path*] en quoi il voit un processus de prolongation et donne pour exemples « Autumn Leaves », « All the Things You Are ». On pourrait les multiplier presque à l'infini, tellement ils sont nombreux (« Lover Man », « A Foggy Day », « Everything Happens to You », etc.).

Les sept autres apparaissent beaucoup plus rarement, dans les compositions tout au moins (il serait d'ailleurs intéressant de procéder à un examen des différents répertoires envisagés sous cet angle). Ils se présentent ainsi :

2. Ornementation : ajout de notes au sein et autour du motif.

3. Déplacement rythmique : commencement du motif à un autre point de la mesure. Exemple : dans « Blue Monk », le motif débutant sur le premier temps de la mesure 9 est répété à partir du deuxième temps de la mesure 10. Même chose dans « Rhythm-a-Ning » du même Thelonious Monk : le motif amorcé sur le premier temps de la mesure 5 est répété à partir du troisième temps de la mesure 6 ▶47.

4. Expansion : allongement du contour du motif avec de plus grands écarts entre les notes.

5. Compression : écrasement de ce contour en réduisant les écarts entre notes.

6. Augmentation : ralentissement de la vitesse des notes individuelles.

7. Diminution : accélération de ces notes.

8. Renversement : retournement du contour du motif.

* *
*

▶45 Kernfeld 1995, p. 143.

▶46 Le sens restreint serait une transposition stricte avec un intervalle unique pour toutes les notes, situation qui ne se produit que très rarement.

▶47 Mais il s'agit d'un motif de cinq temps dans le premier cas, de six dans le second. Il s'agit donc autant d'un procédé de polyrythmie que de mélodie.

On le voit, la présentation proposée de l'analyse mélodique n'a rien de très spécifiquement jazz. Si la mélodie est différente dans cette musique, c'est sans doute par ses tournures, par son type d'expressivité. Pour autant, ces traits distinctifs n'appellent pas nécessairement une appréhension différente. Rien n'empêchera non plus d'utiliser des méthodes spécifiques telles que, par exemple, le modèle « implication-réalisation » qu'Eugene Narmour a proposé à partir des avancées théoriques de Leonard Meyer. Ici encore, il est amusant de constater que les observateurs du jazz retrouvent parfois, intuitivement, des pistes élaborées ailleurs ; en témoigne cette remarque de Lucien Malson :

> « Avec le re-bop [*sic*], ses naissances heureuses, ses vifs départs, ses brusques rechutes, ses phrases-promesses auxquelles le musicien coupe les ailes en plein vol, nous sommes perpétuellement ravis et perpétuellement déçus. Notre surprise et notre désarroi nous livrent sans défense à cette musique absurde. » ▶48

▶48 **Lucien Malson, *Jazz Hot*, n° 16, *in* Gumplowicz 1995, p. 178.**

TROISIÈME PARTIE

L'analyse

Une fois examinés les problèmes généraux posés par l'œuvre (première partie) et ceux concernant les paramètres (deuxième partie), il convient désormais d'essayer de savoir comment mener concrètement une analyse et quels prolongements lui apporter pour produire quels résultats. On proposera d'abord un rapide historique de l'analyse de l'œuvre de jazz avant d'envisager quelques problèmes théoriques qui lui sont liés (chapitre X). Viendront ensuite la question de l'utilisation d'un outil indispensable, la transcription (chapitre XI), puis les procédures mises en œuvre (chapitre XII et XIII) et les prolongements possibles (chapitre XIV).

HISTOIRE - THÉORIE

1 HISTORIQUE DE L'ANALYSE DE L'ŒUVRE

Revenons un instant en arrière pour proposer un historique de l'analyse de l'œuvre de jazz. Cela revient en réalité à retracer l'histoire du commentaire qui le prend pour objet puisque tout texte sur cette musique, peu ou prou, fait allusion à des œuvres. On se limitera pourtant ici au terme dans son acception la plus réduite, en excluant donc les écrits historiques, biographiques, stylistiques, sociologiques, littéraires, ainsi que les textes de vulgarisation et les parallèles avec d'autres arts. Pratiquement, cela revient à privilégier les travaux incluant des fragments de partitions ou de transcriptions.

On peut séparer cet historique en deux phases, d'ailleurs semblables à ce qui s'est produit dans la musique elle-même, ce qui n'a au demeurant rien de surprenant. Une première voit des précurseurs poser des bases pour l'analyse à travers l'examen de trois musiques entrant dans le mélange à partir duquel se forme le jazz : *Negro spiritual*, ragtime et blues. Dans une seconde, approximativement à partir du moment où l'histoire du jazz entre dans sa période enregistrée, c'est l'analyse de l'œuvre de jazz proprement dite qui prend son essor.

1.1 *Negro spiritual*, ragtime, blues

Quoique très rare et disséminé, l'intérêt pour la musique des esclaves d'Amérique du Nord se manifeste relativement tôt. Dena Epstein indique que les premières descriptions concernent plutôt les Antilles que le continent à proprement parler. Mais elle ajoute aussitôt à propos de ces sources anciennes :

> « En l'absence de documents purement musicaux, nous devons nous fier aux divers documents utilisés par les historiens – journaux, lettres, récits de voyage, rapports de missionnaires, codes légaux, romans – virtuellement tout ce qui s'est écrit lors de ou sur une époque où les Noirs étaient présents. Bien trop souvent, ceux qui avaient les meilleures occasions d'entendre la musique ne l'ont pas écoutée ou n'avaient cure de noter leurs impressions. Les rares chroniqueurs qui, non seulement écoutèrent, mais essayèrent de transcrire sur papier ce qu'ils avaient entendu, avaient au mieux une compréhension incomplète et lacunaire des Africains ; au pire, leur pensée était distordue par des préjugés virulents et une ignorance abyssale. Mais ils étaient là, et leurs rapports défectueux sont ce qui nous reste de mieux. » [1]

Dena Epstein relève donc des témoignages remontant aux alentours de 1650 (« Des Récréations des Nègres ») du Dominicain Jean-Baptiste du Tertre – envoyé aux Antilles vers 1640, et qui trouve les chants des Noirs « très désagréables » [2] –, 1653 (l'Anglais Richard Ligon [3]), 1694 (description de la *calenda* antillaise par le père Jean-Baptiste Labat), 1708 (John Oldmixon [4]). Encore s'agit-il le plus souvent de descriptions d'instruments ou de danse, plus rarement de la musique elle-même. Il semblerait que l'une des plus anciennes transcriptions de chants noirs en Amérique provienne du livre que Sir Hans Sloane, médecin et naturaliste irlandais, écrivit au retour d'un voyage effectué à la Jamaïque entre 1687 et 1689 [5].

[1] Epstein 1973, p. 64.

[2] *Ibid.*, p. 65.

[3] Ligon 1657.

[4] Oldmixon 1708, *in* Epstein 1973.

[5] Sloane 1707. On trouve cette page reproduite dans Epstein 1973, p. 70 et Radano 2003, p. 198.

l *The Introduction.*

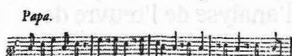
Upon one of their Festivals when a great many of the Negro Musicians were gathered together, I desired Mr. *Baptiste*, the best Musician there to take the Words they sung and set them to Musick, which follows.

You must clap Hands when the Base is plaid, and cry, *Alla, Alla.*

Angola.

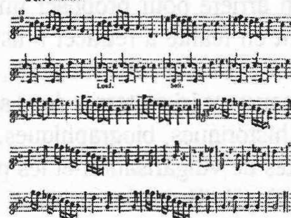


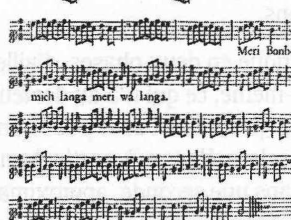
Papa.



The Introduction. li

Koromanti.





[1] ***A Voyage to the Islands* (Hans Sloane, 1707), extrait**

Les publications de recueils d'hymnes, de leur côté, avaient commencé dès 1640 avec le premier livre édité dans les colonies anglaises (à Boston), le *Bay Psalm Book*, suivi des recueils *Hymns and Spiritual Songs* d'Isaac Watts, publié à Londres en 1707, *A Collection of Hymns and Spiritual Songs from Various Authors, by Richard Allen, Minister of the African Methodist Episcopal Church*, apparu en 1801.

La description et l'analyse des chants de l'esclavage connaissent un nouvel essor après l'Émancipation. En août 1863 est publié dans le *Continental Monthly* un article intitulé « Under the Palmetto », sous la plume de Henry George Spaulding ▶6, dont un passage est consacré à la musique et comprend des transcriptions. Mais l'événement le plus significatif est la publication en série de compilations de *spirituals*. Henry Edward Krehbiel, dans son ouvrage de 1914, en recense cinq ▶7 :

– 1867 : *Slave Songs of the United States*, compilé par trois auteurs, William Francis Allen, Charles Pickard Ware et Lucy McKim ▶8.

– 1874 : *Cabin and Plantation Songs as Sung by the Hampton Students* ▶9.

– 1880 (1/1872) : *The Story of the Jubilee Singers, with their Songs* ▶10.

– 1895 : *Bahama Songs and Stories. A Contribution to Folk-Lore* ▶11.

– 1901 : *Calhoun Plantation Songs* ▶12.

Il faut y ajouter un autre recueil, en deux volumes, qui sera publié en 1925 et 1926 : *The Books of American Negro Spirituals*, compilation réalisée par James Weldon Johnson et John Rosamond Johnson ▶13.

Apparaissent ensuite les articles de Johann Tonsor ▶14 en 1892 ▶15, Marion Alexander Haskell en 1899 ▶16, Jeannette Robinson Murphy ▶17 en 1899. William E. Barton livre au New England Magazine une série de trois articles publiés successivement de décembre 1898 à février 1899 ▶18. En 1903, l'anthropologue de Harvard Charles Peabody livre ses « Notes on Negro Music » ▶19 et en 1925, c'est Nicholas Ballanta-Taylor qui publie une étude du répertoire d'un groupe vocal de Caroline du Sud ▶20.

Parmi ces auteurs, celui qui, à mon sens, s'affirme comme l'un des précurseurs de l'analyse du jazz est H.E. Krehbiel. Critique musical influent à la fin du XIXe siècle, il est l'auteur en 1897 d'un *How to Listen to Music?* et en 1914 il publie *Afro-American Folksongs*, sous-titré *A Study in Racial and National Music* ▶21, dans lequel il étudie un corpus de 527 chants afro-américains de l'époque de l'esclavage. Dans la préface, l'auteur détaille ses intentions en évoquant notamment la *Symphonie du Nouveau Monde* d'Anton Dvorák, composée et créée en 1893 :

> « Les buts de l'éminent compositeur, aussi bien que son action, ont été à l'époque largement mal compris et [...] le sont toujours. Ils ont soulevé une clameur d'une classe de critiques qui ne révèlent pas tant leur désir de discrimination intelligente que leur attitude peu charitable et intolérante à l'égard d'une catégorie de citoyens américains que l'on doit au minimum créditer de la création d'un type de chant dans lequel un indiscutable grand compositeur a reconnu des potentialités artistiques jusqu'à présent

▶6 Spaulding 1863.

▶7 Krehbiel 1914, p. 42-43.

▶8 Allen - Ware - McKim 1867. Ronald Radano consacre un long développement à ce recueil (Radano 2003, p. 206-229).

▶9 Fenner - Rathbun 1891.

▶10 Marsh 1880.

▶11 Edwards 1895.

▶12 Halowell 1907.

▶13 Johnson - Rosamond Johnson 1925 et 1926.

▶14 Ronald Radano émet l'hypothèse selon laquelle Johann Tonsor serait le pseudonyme d'une ethnologue de Louisville, Mildred Hill (Radano 2003, p. 371-372, note 87).

▶15 Tonsor 1892, *in* Koenig 2002, p. 16-17.

▶16 Haskell 1899.

▶17 Murphy 1899.

▶18 Barton 1898, 1899a et 1899b (Koenig 2002 donne par erreur la date de novembre 1893 pour le premier des trois).

▶19 Peabody 1903.

▶20 Ballanta-Taylor 1925.

▶21 Krehbiel 1914.

négligées, voire insoupçonnées, dans leur pays d'origine. [...] C'est ainsi que la question d'une possible fondation de chant populaire pour une école de composition que le monde reconnaîtrait comme caractéristique, même nationale, fut mise en débat. Ce n'est pas la question qui m'occupe ici. Ma préoccupation du moment est de souligner le cours et la méthode à suivre pour l'investigation que j'ai entreprise. D'abord, l'étude sera dirigée vers la musique des chants et l'on tentera par l'analyse comparative de découvrir les idiomes caractéristiques de cette musique, de tracer leurs origines et de discuter leurs correspondances avec des éléments caractéristiques d'autres mélodies populaires, et aussi leurs différences. C'est sur la musique qu'il faut se concentrer. La poésie des chants a été amplement et bien discutée, jamais aussi amplement et bien que quand un groupe de travailleurs enthousiastes de la cause des hommes libres lors de la Guerre de Sécession les ont portés à la connaissance du monde. Bien que des voyageurs étrangers aient écrits bien avant et de façon enthousiaste sur le chant des esclaves dans les plantations sudistes, et bien que les ménestrels noirs, ainsi appelés, aient fourni une forme admirée de divertissement fondée sur les chants et danses des Noirs qui avaient gagné une popularité sans précédent bien au-delà des frontières des États-Unis, les descriptions restaient vagues et générales et la sophistication si grande, que l'on peut dire que rien ne fut fait pour faire connaître les beautés des chants uniques des plantations jusqu'à ce que Madame McKim écrive à leur sujet une lettre au *Journal of Music* de Dwight, qui fut imprimée à la date du 8 novembre 1862. » ▶22

Plus loin dans cette même préface, Henry Krehbiel expose sa méthode en détail :

« 1. Tout d'abord, il sera déterminé ce que sont ces chants populaires, et si les chants en question se conforment ou non à une définition scientifique eu égard à leur origine, leurs caractéristiques mélodiques et rythmiques et leur psychologie.

2. Il sera répondu à la question : "sont-ils américains ?".

3. Leurs éléments intervalliques, rythmiques et structurels seront examinés et un effort sera fait pour montrer que, tandis que leur combinaison en chansons prit place dans ce pays, les éléments essentiels venaient d'Afrique ; en d'autres mots, alors qu'une partie du matériau est étrangère, le produit est natif, donc, en tant que tel, américain.

4. Un effort sera fait pour invalider la théorie fréquemment avancée selon laquelle les chants ne sont pas une création originale des esclaves, mais seulement le fruit de la faculté d'imitation innée des Noirs. Il sera montré que certaines des mélodies ont des particularités d'échelle et de structure qui ne peuvent pas avoir été copiées à partir de musiques que les Noirs auraient pu entendre dans les plantations ou n'importe où d'autre pendant la période de l'esclavage. Des correspondances seront toutefois mises en lumière entre ces particularités et des éléments observés par des voyageurs dans des pays africains.

5. Cela nécessitera une excursion sur le terrain de la musique africaine primitive et aussi dans la philosophie sous-tendant la conservation de la musique sauvage. S'ensuit-il que, parce que les Noirs américains ont oublié le langage de leurs ancêtres sauvages, ils auraient aussi tout oublié de leur musique ? Les reliques de cette musique ne pourraient-elles pas avoir subsisté dans une mémoire subconsciente ?

6. Les influences des peuples dominants avec lesquels les esclaves furent mis en contact sur l'art rude de ces derniers devront être examinées et aussi l'effet réciproque sur les uns et sur les autres. Et ainsi le caractère et la nature de l'art hybride trouvé dans les chants créoles et les danses de la Louisiane seront révélés.

▶22 Krehbiel 1914, p. vi-viii.

Pour que l'exposition et l'arrangement soient complets, je les illustrerai par des *exemples musicaux. La musique africaine sera mise en avant pour montrer les sources* d'idiomes qui ont affleuré dans les chants populaires créés par les Noirs en Amérique. Et l'effet de ces idiomes sera démontré par des spécimens de chants collectés dans les *anciens États esclavagistes, les Bahamas et la Martinique.* » [23]

C'est bien d'un programme d'analyse qu'il s'agit, incluant aussi bien la description idiomatique que l'interrogation sur les origines et la méthode comparative. Son application produit des résultats substantiels, notamment à propos des rythmes et des modes.

Concernant par exemple ce qu'on n'appelle pas encore des *blue notes*, H.E. Krehbiel inventorie les difficultés rencontrées par les transcripteurs pour noter certaines hauteurs [24]. Il conclut :

> « C'est un phénomène courant dans les musiques folkloriques. Le compositeur Spohr [25] observait que les ruraux entonnaient la tierce assez haut, la quarte encore plus haut, et la septième plutôt bas. De telles fantaisies soulignent le fait que la gamme diatonique – la gamme tempérée, de quelque façon que ce soit – telle qu'elle est utilisée dans la musique artistique est une évolution scientifique, et non complètement un produit de la nature, comme le pensent certains qui, en conséquence, attribuent la plus infime variation par rapport à ses sons à une exquise appréciation de différences tonales. » [26]

Cette citation n'est qu'une des manifestations d'un véritable questionnement analytique que l'on retrouve à l'œuvre tout au long de l'ouvrage.

Mais à la charnière des deux siècles, c'est vers une autre musique que les regards se tournent : le ragtime, objet d'affrontements beaucoup plus idéologiques qu'analytiques. Les quelques articles se plaçant sur ce dernier terrain le font en quelque sorte par défaut puisqu'ils s'emploient à montrer que la syncope – qui semble être vue comme le seul attribut de la musique nouvelle – n'est en rien son invention. De 1899 à 1901, paraissent coup sur coup trois articles qui ont en commun de dénigrer le ragtime en faisant valoir que la syncope n'a pas été son invention, mais qu'elle était pratiquée par les classiques, Mozart, Haydn, Beethoven, etc. Et de citer divers exemples puisés chez les grands anciens dans ce qui s'apparente à un exercice d'analyse par l'absurde [27]. En 1903, la revue *Metronome* publie un article traduit de l'allemand de Gustav Kuhl, qui opte pour une attitude plus positive [28]. Mais c'est finalement pour citer… Franz Schubert. Clairement, ce n'est pas la musique dans son fonctionnement et ses attributs qui est en cause ici, mais ce qu'elle représente. Cause ou conséquence, l'objet lui-même est très flou, comme le rappelle Philippe Michel :

> « […] Sur un panel de deux cent trente articles et livres concernant cette musique, publiés entre 1896 et 1920, période qui caractérise les limites de l'ère du ragtime, à peine sept pour cent d'entre eux s'intéressaient aux *piano rags*, alors que plus de dix-sept pour cent des écrits font référence au ragtime sous sa forme vocale. Et, si le reste des publications ne mentionnent pas de quel style ou support musical il s'agit, le

[23] ***Ibid.*, p. ix-x.**

[24] Où l'on voit incidemment que le questionnement sur la transcription est permanent, chez la plupart des auteurs.

[25] Louis Spohr, violoniste et compositeur (1784-1859).

[26] Krehbiel 1914, p. 72.

[27] Ces trois articles figurent dans la compilation de Karl Koenig qui, malheureusement ne donne pas les références précises des originaux, notamment les auteurs. Les trois articles s'intitulent respectivement « Rag-Time Music » (Converse 1899 *in* Koenig 2002 p. 51-54), « Syncopated Music » (automne 1899, *Brainard's Musical Journal* in Koenig 2002, p. 59) et « Syncopated Rhythm vs. "Ragtime" » (novembre 1901, *Musician in* Koenig 2002, p. 67).

[28] Kuhl 1903 *in* Koenig 2002, p. 74-76.

contexte général des livres ou des articles fait clairement allusion à une forme vocale. Il est ainsi évident que le grand public de l'époque, orienté par la presse et les éditeurs, ne pouvait que considérer les chansons syncopées comme la forme principale du ragtime. » [29]

Il faudra encore attendre longtemps pour voir le ragtime, non seulement assimilé au domaine du piano, mais encore soumis à un discours analytique. Là encore, Winthrop Sargeant fait figure de précurseur avec son *Jazz: Hot and Hybrid* de 1938 [30]. Les pages 131 à 146 y sont entièrement consacrées au rythme du ragtime. Roy Carew et Don Fowler en 1944 [31], Rudi Blesh et Harriet Janis en 1950 [32] lui emboîteront le pas.

Vient enfin l'analyse du blues. On a déjà signalé l'article de journal de 1915, qui fournissait déjà quelques éléments d'analyse [33]. En 1916, c'est un article complet et circonstancié qui paraît dans le *Journal of the Folklore Society of Texas* sous le titre « The "Blues" as Folk-Songs » [34]. Il s'agit en réalité d'un entretien développé avec William Christopher Handy. Mais la véritable étude sur le blues nous vient de Abbe Niles dans sa préface à une anthologie de morceaux composés ou arrangés par ce même W.C. Handy, datant de 1926 [35]. Y sont envisagés aussi bien les versants littéraires que musicaux. Une véritable étude technique est menée où sont envisagées notamment les questions de structure et les *blue notes*. La limite de ce texte tient dans une vision tout entière organisée autour de la figure de W.C. Handy, considéré comme révélateur et passeur du blues [36]. Il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'un authentique exercice d'analyse musicale [37].

1.2 Analyses de l'œuvre de jazz

Si l'on en vient désormais aux textes traitant directement du jazz, il faut sans doute se tourner d'abord vers les transcriptions. Les premières sont certainement celles que les musiciens ont réalisées eux-mêmes, notamment à fin de dépôt pour le droit d'auteur. Dès 1915, Jelly Roll Morton déposait son « Jelly Roll Blues » sous forme de partition. Dans un article consacré à Louis Armstrong, Lawrence Gushee fait figurer des reproductions d'originaux déposés par le trompettiste - compositeur [38], qui se révèlent pleines d'enseignements, y compris sur la façon dont leur géniteur concevait ses propres œuvres. Il n'est pas absurde de les considérer comme des prémices à l'analyse de l'œuvre de jazz.

Avec les textes fondateurs du commentaire sur le jazz, dans les années 1910 et 1920, se pose un problème concernant l'objet-jazz lui-même, généralement mal défini. La question est alors plutôt de comprendre (le plus souvent en tâchant de déchiffrer des visions implicites) de quelle musique parlent les auteurs et quelle conception ils s'en font [39]. Parmi les tout premiers textes connus, l'article de Gordon Seagrove de 1915 [40], celui de Vernon Grenville reprenant en 1919 les déclarations

[29] Michel (1) 2003, p. 109.

[30] Sargeant 1959.

[31] Carew - Fowler 1944.

[32] Blesh - Janis 1950.

[33] Seagrove 1915.

[34] Scarborough 1916 *in* Koenig 2002, p. 112-116.

[35] Handy 1926.

[36] Le lien entre les deux hommes est examiné en détail dans un chapitre du livre *Ramblin' on My Mind* d'Elliott Hurwitt (Hurwitt *in* Evans 2008). Jelly Roll Morton devait vigoureusement protester en 1938 contre cette vision faisant de Handy le « père du blues ».

[37] *Cf.* chapitre VII, p. 242-243.

[38] Gushee 1998, p. 299, 306, 308. Les pièces concernées sont « Cornet Chop Suey » (1924), « Potato Head Blues » (1927) et « Savoy Blues » (1928).

[39] J'exclus de cette remarque Fillmore 1919, que je n'ai pas pu consulter.

[40] Seagrove 1915.

de James Reese Europe [40], et le célèbre article d'Ernest Ansermet de cette même année [41] nous offrent des approches du phénomène naissant, d'une pertinence certes étonnante, mais aucun de ces auteurs n'entre dans le détail de l'analyse des œuvres, puisqu'il s'agit de textes visant à informer sur un phénomène nouveau ou à relater des impressions de concert [42].

Cinq grands textes de 1926-1927 montrent sur ce point des visages différents. Le livre d'Henry Osgood *(So This Is Jazz* [43]) se veut, déjà, une histoire du jazz. Les ouvrages d'André Schaeffner *(Le Jazz* [45]) et de Paul Whiteman *(Jazz* [46]) se livrent, comme les autres, à une forme d'analyse de la musique en général, mais pas à celle de l'œuvre ou d'œuvres en particulier. Il n'en va pas de même des livres d'Alfred Baresel *(Das Jazzbuch* et *Das Neue Jazzbuch* [47]) et de l'article d'Arthur Hoérée *(Le jazz* [48]) qui, eux, insèrent des fragments de partition et livrent de réelles analyses. Le problème est qu'ils révèlent cette vision du jazz particulière à certains observateurs (européens ?) des années 1920, qui les pousse à se pencher attentivement sur le fox-trot et le shimmy, c'est-à-dire, de notre point de vue d'aujourd'hui, à se méprendre sur l'objet. De même qu'Henry Osgood se livrait dès 1926 à une analyse de l'orchestration de Ferde Grofé, compositeur et arrangeur pour Paul Whiteman [49], Alfred Baresel en particulier, s'attarde sur le fameux *Jonny spielt auf*, l'opéra d'Ernst Krenek en quoi l'on vit le premier « opéra de jazz » (au corps défendant, semble-t-il, de son auteur [50]). Il n'en reste pas moins qu'Alfred Baresel procède à une analyse détaillée des paramètres – rythme, harmonie, mélodie, son – des formes, de l'improvisation, de l'esthétique, de ce qu'il croit être le jazz (et qui, pour nous, n'en est pas, ou tout au plus à sa marge extrême). Malgré cette limite, ces analyses font tout de même de *Das Jazzbuch* une sorte d'avant-goût de ce que deviendra la musicologie analytique du jazz.

Les compositeurs de la tradition savante n'ont pas forcément été plus perspicaces (Darius Milhaud : « il est nécessaire d'entendre un orchestre de jazz sérieux comme ceux de Billy Arnold ou de Paul Whiteman. Rien ici n'est laissé au hasard, tout est équilibre et proportion, révélant la patte du vrai musicien, parfaitement maître de toutes les possibilités de chaque instrument » [51]). Mais ils ont parfois au moins, à l'image d'Aaron Copland, alerté sur la nécessité de l'analyse :

> « Je préférerais ne pas laisser trop facilement passer le jazz pour indéfinissable sans au préalable inspecter sa structure. Il pourrait y avoir un lien entre l'attitude de Mr Osgood et celle de la plupart des Américains, qui croient trop facilement qu'on peut dire ce qu'est le jazz à partir de ce qu'il n'est pas et qu'on peut se contenter de cela. Une telle vague ne fera rien pour sa vraie compréhension : d'un autre côté, le tout premier pas vers la compréhension requiert précisément ce contre quoi Mr Osgood prend implicitement position : une étude de la mécanique de son cadre. » [52]

Par ailleurs, comme le rappelle Paul Berliner, des transcriptions de solos et d'arrangements ont très tôt été publiées :

> « Des solos publiés ont été disponibles au moins depuis les années 1920. Les frères Melrose, de Chicago, établirent tôt un prototype avec leurs deux compilations

[41] **Grenville 1919.**

[42] **Ansermet 1919.**

[43] **Pour Ernest Ansermet, on comprend que son commentaire est fondé sur une véritable analyse en temps réel des œuvres qu'il a entendues sur scène – que ses compétences de chef d'orchestre lui autorisent – mais il n'en fait mention que sommairement.**

[44] **Osgood 1926a.**

[45] **Schaeffner 1926.**

[46] **Whiteman 1926.**

[47] **Baresel 1925 et 1929.**

[48] **Hoérée 1927.**

[49] **Grofé est aussi l'un des premiers compositeurs importants de musique savante aux États-Unis.**

[50] **Gayda 1993, p. 47-48.**

[51] **Milhaud 1924, *in* Koenig 2002, p. 359.**

[52] **Copland 1926, *in* Koenig 2002, p. 496.**

d'improvisations de Louis Armstrong, *50 Hot Choruses for Cornet* et *125 Jazz Breaks for Cornet*. [...] Des arrangements commerciaux de compositions jouées par des orchestres swing fournissaient aussi de nouvelles sources pour des transcriptions de solos. Les partitions de "The Creeper" et de "Birmingham Breakdown" de Duke Ellington publiées par Botham Music Service en 1927 en sont d'importants exemples. » ▶53

Apparaît alors un personnage capital pour cette histoire : Roger Pryor Dodge. Il n'est pas musicien mais danseur. Né en 1898, il est d'abord danseur mondain avant de rencontrer les Ballets Russes et Nijinsky en 1916, ce qui le décide à partir pour Paris étudier la danse classique avant de revenir à New York en 1921 et d'entrer dans le corps de ballet du Metropolitan Opera. Il assiste en 1924 à la deuxième exécution de la *Rhapsody in Blue* de George Gershwin par l'orchestre de Paul Whiteman. Choqué par la relation qui en est faite dans la presse et par ce qu'il considère comme une méprise sur ce qu'est le vrai jazz, il écrit, semble-t-il en 1925, un article intitulé « Jazz Contra Whiteman », qui ne sera publié qu'en 1929 à Londres sous le titre « Negro Jazz » ▶54. Article visionnaire à plus d'un titre (qu'il ait d'ailleurs été écrit à l'une ou l'autre date), en ce qu'il rétablit les équilibres fondamentaux, à nos yeux d'aujourd'hui en tout cas, sur ce qu'est réellement le jazz à cette époque. On y lit notamment :

« À mon sens, le jeu créatif trouvé dans le jazz *de bas étage* [*low-down jazz*] établit une forme plus forte que tout ce qui est apparu depuis des siècles. [...] Il n'est pas apprécié par ceux qui ne le connaissent que dans sa forme diluée et qui, souvent avec l'impression qu'ils le défendent, désirent provoquer sa fusion ou sa confusion avec le moulin à paroles symphonique [...]. Il n'y a pas de similarité importante entre les orchestres de Paul Whiteman, Jack Hylton, etc., et des organisations telles que celles de Ted Lewis and His Band, Fletcher Henderson and His Orchestra, les Mound City Blue Blowers, le King Oliver's Jazz Band, Thomas Morris and His Seven Hot Babies, Red Nichols and His Five Pennies, Duke Ellington and His Orchestra, Louis Armstrong and His Hot Five, et le Jimmy O'Bryant's Famous Original Washboard Band. » ▶55

Au-delà de la position exprimée au début de ce paragraphe, c'est l'énumération des musiciens cités qui nous intéresse ici, en ce qu'elle montre une perception plus perspicace de ce qui compte dans le jazz de cette époque. Mais outre cet article, à mon avis décisif, son auteur en fait paraître un autre tout aussi important, en 1934, sous le titre « Harpsichords and Jazz Trumpets », où l'on trouve une transcription de plusieurs solos sur des versions différentes du « Black and Tan Fantasy » de Duke Ellington et Bubber Miley, par l'orchestre de Duke Ellington. Laquelle transcription est suivie par ce qu'il convient bien d'appeler une analyse musicale, certainement la première du genre.

▶53 Berliner 1994, p. 97

▶54 C'est ainsi en tout cas que son fils Pryor Dodge présente la chose dans la réunion de textes de son père dont il est le compilateur (Dodge 1995, p. ix-x).

▶55 Dodge 1929, *in* Dodge 1995, p. 7.

et et *125 Jazz Breaks*
tions jouées par des
des transcriptions de
Breakdown" de Duke
n sont d'importants

ger Pryor Dodge. Il
seur mondain avant
décide à partir pour
en 1921 et d'entrer
à la deuxième exé-
de Paul Whiteman.
'il considère comme
5, un article intitulé
sous le titre « Negro
urs été écrit à l'une
ntaux, à nos yeux
tte époque. On y lit

ow-down jazz] établit
cles. [...] Il n'est pas
e et qui, souvent avec
ou sa confusion avec
é importante entre les
tions telles que celles
estra, les Mound City
His Seven Hot Babies,
stra, Louis Armstrong
hboard Band. » ▶55

c'est l'énumération
une perception plus
outre cet article, à
nportant, en 1934,
e une transcription
Fantasy » de Duke
quelle transcription
icale, certainement

BLACK AND TAN FANTASY.

BUBBER MILEY

Quatre versions superposées de « Black and Tan Fantasy »
(Duke Ellington - Bubber Miley), transcription Roger Pryor Dodge 2▲

En Europe, Robert Goffin [56] et Hugues Panassié [57], qui braquent également le projecteur sur le jazz *hot*, ne se reconnaissent eux-mêmes aucune compétence de musicien. Si l'on peut débattre de leur contribution à la fondation de la musicologie du jazz, elle ne peut, en tout état de cause, être cherchée sur son versant analytique. Il faut pour cela attendre Winthrop Sargeant et son *Jazz: Hot and Hybrid* [58], dont la première version paraît en 1938. C'est là, à mon sens, le premier ouvrage de musicologie analytique du jazz. Les exemples musicaux y sont légion, mais il s'agit cette fois de Louis Armstrong, Benny Goodman, Benny Carter, Fletcher Henderson, Duke Ellington, des Mound City Blue Blowers, des Mitchell Christian's Singers, de Frankie Trumbauer - Bix Beiderbecke ou de Bessie Smith [59]. Dans la préface à l'édition de 1946, Winthrop Sargeant décrit ainsi son projet :

> « Le champ particulier que *Jazz: Hot and Hybrid* se propose d'explorer est, à ma connaissance, resté presque exclusivement le sien. Ce n'est pas en premier lieu un ouvrage critique, biographique ou historique. Son propos est descriptif. La part d'évaluation qu'il contient est limitée principalement au jazz considéré comme un type d'art comparé à d'autres types d'art. Sa tâche fut de définir le jazz, d'analyser son anatomie musicale, de retracer ses origines et ses influences, d'indiquer les éléments qui le distinguent d'autres types de musique, qui lui donnent sa place unique dans la musique du monde. » [60]

Suit un an plus tard, *American Jazz Music* de Wilder Hobson, qui se présente plutôt comme une histoire du jazz. Mais les contributions à l'analyse sont loin d'en être absentes, ce qu'implique cette position annoncée dans l'introduction :

> « La raison pour laquelle le jazz ne peut être défini tient dans le fait que c'est un langage. Ce n'est pas une collection de clichés rythmiques ou de gags sonores, mais un idiome rythmico-mélodico-sonore, de la même façon que, disons, le *gaga-ku* japonais ou la musique de gong balinaise. Et un langage, bien sûr, ne peut être défini. » [61]

Et, de fait, un chapitre intitulé « Le langage du jazz » s'emploie à décrire quelques notions élémentaires avec même une transcription orchestrale d'un « Yellow Dog Blues » enregistré par un groupe réuni en studio sous le nom de Rhythmakers [62].

L'autre événement survenant à la même époque est la création des premières revues de jazz, en 1934 pour *Down Beat* (États-Unis) et 1935 pour *Jazz Hot* (France) et *Orkester Journalen* (Suède). Très rapidement, ces revues vont proposer des transcriptions de solos à leurs lecteurs. Dès son numéro de septembre 1936, *Down Beat* publie un relevé du solo de Louis Armstrong sur « West End Blues ». Puis ce sera « Dicty Glide » de Johnny Hodges (janvier 1937), « Moon Glow » de Lionel Hampton (février 1937), etc. [63] En 1935, dans « Jazz Hot », Preston Jackson analyse le style des « Louisianais » (n° 1, mars), et des « Trombones d'hier et d'aujourd'hui » (n° 3, mai-juin). Dans le n° 2 (avril), figure la partition manuscrite de « Here Comes the Duke » de Spencer Williams et dans le n° 5 (septembre-octobre), c'est le solo de Louis Armstrong sur « No One Else but You », relevé par Léon Vauchant et Serge Glykzon, qui est publié. Cette tradition initiée se poursuivra jusqu'à nos jours. Il est devenu impossible de recenser la totalité des solos retranscrits partiellement ou en intégralité, non seulement dans les magazines de jazz, mais aussi

[56] Goffin 1932.

[57] Panassié 1934.

[58] Sargeant 1959.

[59] Il en va en tout cas ainsi dans une version de l'ouvrage de 1959 qui semble reprendre les mêmes exemples que dans celle de 1946. Je n'ai pas eu accès à celle de 1938.

[60] Sargeant 1959, p. 9.

[61] Hobson 1939, p. 16.

[62] Henry Allen (tp); Jimmy Lord (cl); "Pee Wee" Russell (ts); Thomas "Fats" Waller (p); Jack Bland (g); Eddie Condon (bjo); George "Pops" Foster (b); Zutty Singleton (dm); American Record Company, 1932.

[63] Koger 1985. Une liste complète des publications de transcriptions dans *Down Beat* de 1936 à 1984 figure dans cet article. *Cf.* également Morgenstern 1986 qui complète cette liste.

dans ceux dédiés à des instruments – guitare, guitare basse, claviers, saxophone, etc. –, sans parler évidemment de l'Internet, par lequel les publications de transcriptions se sont encore multipliées

En 1947, André Hodeir est nommé par Charles Delaunay rédacteur en chef de la revue *Jazz Hot*. Pendant les quatre années où il exerce cette fonction (du n° 17 de novembre 1947 au n° 59 d'octobre 1951) ▶64, il imprime une tournure plus musicologique à l'organe dont il a désormais la charge et propose lui-même des études analytiques sur certains musiciens (Erroll Garner, Coleman Hawkins, Roy Eldridge, Teddy Wilson). En 1953 et 1954, il publie quatre études qui seront reprises en 1983 dans le volume *Jazzistiques* ▶65 : « Le solo de Charlie Parker sur "Ornithology" » (n° 73, janvier 1953), « Le solo de Dizzy Gillespie sur "I Can't Get Started" » (n° 75, mars 1953), « Le solo de Django Reinhardt dans "Solid Old Man" » (n° 88, mai 1954), « Le solo de Sarah Vaughan sur "Mean To Me" » (n° 92, octobre 1954), travaux qui sont parfois considérés comme les premières véritables analyses d'œuvres de jazz. 1954 voit paraître le bien connu *Hommes et problèmes du jazz* où figurent notamment des analyses de huit œuvres de Louis Armstrong et une étude détaillée du « Concerto for Cootie » de Duke Ellington. Suivront de nombreux articles à contenu plus ou moins analytique, notamment les études sur Gil Evans, Thelonious Monk, Milt Jackson, regroupées dans *Jazzistiques*. André Hodeir se livrera aussi (dans *Les Cahiers du jazz)* à un exercice plus rare : l'analyse par un compositeur de jazz de ses propres œuvres ▶66.

La route était ouverte pour des revues académiques consacrées au jazz qui devaient accueillir certains textes à visée analytique : les deux références dans ce domaine sont *Jazzforschung / Jazz Research* en Autriche (depuis 1969, avec son complément *Jazz Research News*) et *Annual Review of Jazz Studies* aux États-Unis (depuis 1982). *Les Cahiers du jazz*, en France (à partir de 1959), la première du genre, se tourne plus rarement vers l'analyse musicologique des œuvres.

La littérature pédagogique a sans doute été inaugurée par le *Jazz Trombonist for Slide Trombone, Bass Clef* publié par Henry Fillmore en 1919 ▶67. La bibliographie s'est étoffée surtout après la Seconde Guerre mondiale avec la création puis la multiplication, à partir des années 1970, des écoles de jazz et autres structures d'enseignement. Nombre des volumes appartenant à cette catégorie offrent des analyses plus ou moins complètes d'œuvres de jazz (des solos surtout). Parmi des centaines de ces ouvrages, on pourra extraire la somme fondatrice de John Mehegan, *Jazz Improvisation*, en quatre volumes ▶68 et aussi, *The Jazz Piano Book* de Mark Levine ▶69 ou *Changes over Time: The Evolution of Jazz Arranging* de Fred Sturm ▶70. On citera encore l'organe de l'*International Association for Jazz Education: Jazz Education Journal*.

L'étape suivante me semble avoir été constituée par l'article important de Gunther Schuller publié en 1958, consacré à Sonny Rollins et l'analyse de ses improvisations sur « Blue Seven ». Quant aux deux tomes de son histoire du jazz ▶71, parus respectivement en 1968 et 1989, il ne s'agit pas bien sûr d'ouvrages à visée

▶64 **Fargeton 2006.**
▶65 **Hodeir 1983.**
▶66 **Hodeir 1962.**
▶67 **Fillmore 1919.**
▶68 **Mehegan 1978.**
▶69 **Levine 1989.**
▶70 **Sturm 1995.**
▶71 **Schuller 1968 et 1989.**

directement analytique, mais c'est la première fois que la vision historique est fondée sur une entreprise analytique. Les premières lignes de la préface au premier volume sont à cet égard dénuées de toute ambiguïté et rendent un son plutôt cinglant :

> « Bien que les livres sur le jazz ne manquent pas, très peu ont essayé de traiter de la musique elle-même autrement qu'en termes descriptifs généraux ou impressionnistes. La majorité des ouvrages s'est concentrée sur la légende du jazz et, au fil des années, les écrits se sont accumulés constituant tout au plus un amalgame de critiques d'amateurs enthousiastes totalement fascinés. Le fait que pareil amalgame ait pu tenir lieu d'étude et d'analyse véritable du jazz n'a pas seulement pour cause son origine humble et socialement "inacceptable", mais aussi l'idée largement admise selon laquelle une musique improvisée par des musiciens autodidactes, la plupart ignorant le solfège, ne nécessitait pas de recherche musicologique approfondie. Bien que de nombreux compositeurs et interprètes "sérieux" aient témoigné d'un grand respect pour le jazz dès les années vingt, les appuis académiques dont il disposait ne suffisaient pas à justifier l'analyse détaillée de ses techniques et de son contenu musical. » [72]

Et il poursuit un peu plus loin :

> « Le premier des deux volumes de la présente histoire du jazz s'efforce, entre autres, de combler certaines de ces lacunes et se propose d'explorer aussi bien les périodes creuses du jazz que ses moments d'apogée. En fait, ce volume a été écrit avec un certain *a priori* : chaque disque gravé depuis les premiers enregistrements de jazz jusque dans les années trente a été écouté, analysé et, si nécessaire, discuté. On ne peut porter un jugement juste sur un artiste (ou sur un mouvement musical) sans se référer à l'ensemble de son œuvre ni le situer par rapport à ses contemporains. Une analyse de l'*Héroïque* de Beethoven ou de *West End Blues* d'Armstrong, qui ne tiendrait compte ni de l'histoire de la musique ni de l'évolution des styles musicaux, pourrait certes fournir quelques données factuelles, mais ne permettrait en aucun cas de porter un *jugement* valable si elle ne considérait *l'œuvre* de l'auteur dans sa totalité, celle de ses prédécesseurs immédiats, de ses contemporains et de ses successeurs. Par exemple, le travail de Johnny Dodds ne peut être appréhendé intelligemment sans une écoute comparative d'au moins Sidney Bechet ou Jimmy Noone. De même, les historiens de jazz qui écrivaient sur l'Original Dixieland Jazz Band sans avoir écouté les enregistrements de James Reese Europe ou d'Earl Fuller ne pouvaient se faire une idée juste de l'ODJB. » [73]

Ce point de vue, dans sa radicalité, peut être discuté, mais force est de constater qu'à partir de cette époque environ (la fin des années 1960), l'utilité (sinon la nécessité) analytique pour le discours sur le jazz, n'est plus à démontrer [74]. Il devient alors impossible de relever la totalité des écrits relevant de cette catégorie. Ils se comptent en tout état de cause par milliers, depuis la simple transcription d'un extrait de solo jusqu'à l'analyse détaillée d'œuvres ou d'ensemble d'œuvres.

En poursuivant ce cheminement, on ne manquera pas de citer l'étonnant *Jazz - Analysen und Aspekte*, publié en 1966 à Berlin par Andre Asriel, empli d'exemples musicaux pris aussi bien au jazz qu'à la tradition savante pour comparaison. Autre contribution germanophone, l'article d'Alfons M. Dauer, « Improvisation – Zur Technik der spontanen Gestaltung im Jazz », publié en 1969 dans le premier volume de *Jazzforschung*, réflexion générale sur l'analyse de l'œuvre de jazz. Contribution

[72] Schuller 1997, p. 7.

[73] *Ibid.*, p. 8-9.

[74] Tout du moins parmi les tenants de ce que la musicologie étatsunienne appelle la *music theory*. On verra qu'il peut en aller autrement dans d'autres cercles.

également impor
Improvisation » d
Musicological Soc

Une étape décis
soutenue en 1974 a
of Improvisation,
de Charlie Parker q
fois après l'histoire
sinon exhaustif, m
ajouté à la qualité
de l'œuvre de jazz.
sur le style du beb

Autre texte-clé
Shine Boy » de Le
Shine Boy" » (origi
Musicological Soc
intérêt, mais c'est
proposée, la premi
des prédécesseurs

En 1987, une a
de Steve Larson p
son nom l'indique,
d'application au ja
sa réflexion en ce
pour 2009 d'une
Analyzing Jazz, Vo

Les années 199
Block publie un im
d'Allen Forte pour
compléter cette réf

De nombreux
l'étude de grande e
sous le titre *Duke*
nombreuses analy
paraître *L'Amériqu*
of Faubus » de Cha
d'inspiration sémi
l'œuvre, l'événemen
politique de l'époqu

Deux ouvrages
Kernfeld vise – con

également importante pour cette époque : « Constructive Elements in Jazz Improvisation » de Frank Tirro, paru en 1974 dans le *Journal of the American Musicological Society*.

Une étape décisive est ensuite franchie avec la thèse monumentale de Thomas Owens soutenue en 1974 à l'Université de Californie à Los Angeles : *Charlie Parker: Techniques of Improvisation*, dans laquelle l'auteur dépouille plus de 250 transcriptions de solos de Charlie Parker qu'il a réalisées lui-même ▶75. C'est à ma connaissance la première fois après l'histoire du jazz de Gunther Schuller qu'un travail est mené sur un corpus, sinon exhaustif, mais tout au moins de très grande envergure. Ce caractère extensif, ajouté à la qualité de la réflexion, en fait une œuvre majeure pour l'étude de l'analyse de l'œuvre de jazz. Thomas Owens a prolongé sa réflexion dans un livre plus général sur le style du bebop, où se trouvent également de nombreuses analyses ▶76.

Autre texte-clé : l'article écrit par Lawrence Gushee sur plusieurs versions de « Shoe Shine Boy » de Lester Young, publié en 1981 sous le titre, « Lester Young's "Shoe Shine Boy" » (originellement une conférence donnée en 1977 devant l'*International Musicological Society)*. Non seulement l'analyse en elle-même est du plus haut intérêt, mais c'est une théorie complète de l'analyse du solo improvisé qui est proposée, la première, de plus, à proposer une synthèse tenant compte des écrits des prédécesseurs sur le même sujet.

En 1987, une autre thèse importante est soutenue à l'Université d'Oregon, celle de Steve Larson portant le titre *Schenkerian Analysis of Modern Jazz* qui, comme son nom l'indique, discute, à ma connaissance pour la première fois, les conditions d'application au jazz de la théorie schenkerienne. L'auteur n'a cessé de poursuivre sa réflexion en ce sens, laquelle a notamment abouti à la publication annoncée pour 2009 d'une somme en deux volumes, *Analyzing Jazz, Vol. I, The Text* et *Analyzing Jazz, Vol. II, The Transcriptions, A Schenkerian Approach* ▶77.

Les années 1990 voient se multiplier la production analytique. En 1990, Steven Block publie un important article où il pose les bases de l'utilisation de la *set-theory* d'Allen Forte pour l'analyse du free jazz ▶78. Un autre article de 1997 viendra compléter cette réflexion ▶79.

De nombreux ouvrages notables apparaissent également. L'un d'entre eux est l'étude de grande envergure de l'œuvre de Duke Ellington, publiée par Ken Rattenbury sous le titre *Duke Ellington, Jazz Composer* ▶80, dans laquelle on trouve de très nombreuses analyses. En 1991, Denis-Constant Martin et Didier Levallet font paraître *L'Amérique de Mingus* ▶81, une étude très détaillée portant sur les « Fables of Faubus » de Charles Mingus, dans laquelle les auteurs théorisent une démarche d'inspiration sémiologique mettant en relation diverses versions enregistrées de l'œuvre, l'événement historique qui lui a donné naissance, ainsi que le contexte socio-politique de l'époque.

Deux ouvrages paraissent respectivement en 1995 et 1996. Le premier, de Barry Kernfeld vise – comme son titre *What to Listen for in Jazz* ▶82 l'indique – à donner

▶75 Owens 1974.
▶76 Owens 1995.
▶77 Larson 2009.
▶78 Block 1990.
▶79 Block 1997.
▶80 Rattenbury 1990.
▶81 Martin - Levallet 1991.
▶82 Kernfeld 1995.

des clés d'écoute pour le jazz. De nombreuses analyses y figurent ainsi que des considérations de portée plus générale. Henry Martin, de son côté, livre avec son *Charlie Parker and Thematic Improvisation* [83] – outre une série d'analyses très poussées de solos de Charlie Parker – une réflexion décisive, notamment sur la prise en compte de différents niveaux d'analyse, qui vient compléter les travaux de Steve Larson. 1998 voit paraître la monographie qu'on pourrait dire analytique de John Coltrane par Lewis Porter, *John Coltrane – His Life and Music* [84].

Deux thèses portant sur le travail de Miles Davis voient le jour vers la fin de la décennie. L'une, soutenue à l'Université de New York par le contrebassiste Todd Coolman en 1997, *The Miles Davis Quintet of the Mid-1960s: Synthesis of Improvisational and Compositional Elements* [85], constitue une avancée importante pour l'analyse interactionnelle. L'autre, soutenue en 1999 à l'Université de New York par Steve Lajoie, *An Analysis of Selected 1957 to 1962 Works by Gil Evans Recorded by Miles Davis* [86], propose quatre analyses détaillées et une grille de lecture inspirée des préceptes de Jan La Rue [87]. Le tout sera repris dans un ouvrage paru en 2003 sous le titre *Gil Evans & Miles Davis Historic Collaborations 1957-1962 – An Analysis of Selected Gil Evans Works* [88]. Cette thèse avait été précédée par celle de Robin Dewhurst soutenue en Grande-Bretagne en 1994 [89].

On ne terminera pas sans mentionner l'histoire de la batterie en trois volumes publiée entre 1997 et 2005 [90] par le batteur Georges Paczynski. Les analyses y fourmillent, mais elles sont abordées ici sous un angle original, celui de l'étude de l'évolution d'un instrument évidemment déterminant pour l'évolution du langage du jazz lui-même.

Ce court récapitulatif ne prétend évidemment à rien d'autre que de proposer un survol sélectif de la littérature concernant l'analyse de l'œuvre de jazz, c'est-à-dire d'une partie seulement de celle-ci. La quantité toutefois considérable de ces écrits rend aujourd'hui difficile une recension exhaustive. Par ailleurs, comme toujours dans pareil exercice, l'ignorance, les limites linguistiques et les partis pris auront inévitablement conduit à omettre des écrits d'importance, ce dont je demande à l'avance à leurs auteurs et au lecteur de bien vouloir m'excuser.

[83] **Martin 1996a**
[84] **Porter 1998.**
[85] **Coolman 1997.**
[86] **Lajoie 1999.**
[87] **La Rue 1970.**
[88] **Lajoie 2003.**
[89] **Dewhurst 1994.**
[90] **Paczynski 1997, 2000, 2005.**

2 Prolégomènes

Avant d'entamer l'examen des procédures analytiques appliquées au jazz, il faut s'attarder sur les fondements de cette analyse, d'autant plus qu'ils ne sont pas consensuels. Le vif débat qui les entoure porte notamment sur la possible spécificité d'une analyse portant sur un objet lui-même censément spécifique. L'enjeu est donc essentiellement de savoir si le cadre conceptuel de la musicologie traditionnelle est adapté à cette pratique.

2.1 « Signification incorporée » *versus* « sensation engendrée »

Cette discussion est d'une importance capitale car elle a, historiquement et conceptuellement, ouvert un champ entier à la musicologie du jazz et radicalement transformé le champ de ces études. Elle débute certainement avec la publication en 1966 de l'article de l'ethnomusicologue (et contrebassiste) Charles Keil, intitulé « Motion and Feeling through Music », répondant, jusque dans son titre, à l'ouvrage de Leonard Meyer, *Emotion and Meaning in Music* [91]. Il est important de noter que cet article survient à un moment-clé de l'histoire du jazz : le jazz « modal » et le free jazz ont fait leur apparition et John Coltrane est en train de faire basculer sa musique vers ce que Henry Martin a appelé « l'esthétique incantatoire du *groove* et du rituel » [92]. En d'autres termes, c'est la fin de l'hégémonie de la pratique commune du jazz.

Charles Keil se donne pour but de montrer que la construction théorique de Leonard Meyer sur l'émergence du sens en musique est pertinente dans le cadre de la musique de tradition occidentale savante, mais ne l'est peut-être pas pour d'autres musiques, notamment celles venant d'Afrique ou en rapport avec ce continent, et parmi elles, bien sûr, le jazz. Le point de départ est la notion de « signification incorporée » *(embodied meaning)*, telle que la définit Leonard Meyer dans *Emotion and Meaning in Music*. Il est difficile de résumer ce concept qui tient une place centrale dans la théorie de Leonard Meyer. Pour toutefois le préciser, on pourra se reporter à cet extrait du texte :

> « Un stimulus peut indiquer des événements ou des conséquences différents de lui-même en genre, comme quand un mot désigne ou pointe un objet ou une action qui n'est pas soi-même un mot. Ou un stimulus peut indiquer ou impliquer des événements ou des conséquences qui sont du même genre que le stimulus lui-même, comme quand une faible lumière à l'horizon annonce la venue du jour. Ici, à la fois le stimulus antécédent et l'événement conséquent sont des phénomènes naturels. Le premier type de signification peut être nommé "désignatif", le second "incorporé". […] Mais plus important que la signification désignative est ce que nous avons appelé la signification incorporée. De ce point de vue, ce qu'un stimulus musical ou un groupe de stimuli indique et pointe ne sont pas des concepts et des objets extra-musicaux mais d'autres événements musicaux qui sont sur le point d'advenir. C'est-à-dire qu'un

[91] Meter 1956. Keil se réfère également dans son texte à un article de Leonard Meyer publié en 1959 (Meyer 1959).

[92] Martin 1996a, p. 127.

événement musical (que ce soit un son, une phrase ou une section entière) a une signification parce qu'il pointe et nous fait attendre un autre événement musical. C'est ce que signifie la musique du point de vue de l'absolutiste. ▶93

Charles Keil entend ce concept comme incarnant le fonctionnement d'un dispositif propre à la musique écrite de la tradition savante occidentale. Il le relie par ailleurs à une autre affirmation de Leonard Meyer (extraite de l'article de 1959) : « la musique doit être évaluée syntaxiquement » ▶94, pour exposer ensuite son hypothèse :

« Toute musique a une syntaxe et une signification incorporée et, de fait, peut-être l'obligation première de l'analyste est-elle d'élucider la syntaxe ou les règles musicales du système musical ou du style dont il s'occupe. Considérons, toutefois, le système ou le style en action, la musique comme acte créatif plutôt que comme objet, et souvenons-nous que, en dehors de l'Occident, les traditions musicales sont presque exclusivement des traditions de performance. Dans certaines musiques, et je pense en particulier aux genres actuels africains et dérivés, une mise en lumière des relations syntaxiques ou de forme en soi ne nous mènera pas très loin pour expliquer l'expression. La relation terme à terme postulée par Meyer ne tient pas. L'analyse syntaxique est une condition nécessaire pour comprendre de telles musiques mais non suffisante en soi. En plus des significations incorporées, nous devons parler d'aspects du processus musical en train de se faire, qui peuvent être résumés sous l'étiquette globale "sensation engendrée" [*engendered feeling*]. » ▶95

Charles Keil adresse alors une série de critiques qui vont converger pour former corps et opposer un modèle critique alternatif à la vision de Leonard Meyer. Il est important de se pencher sur cette position exprimée ici pour une des premières fois car ce système va faire fortune : il établit un paradigme critique qui sera repris et développé tout au long des années qui suivront, jusqu'aujourd'hui encore, comme on le verra dans la suite de cet ouvrage avec l'examen d'une série d'auteurs qui s'inscrivent dans une lignée dont la matrice originelle, pour ce qui concerne la musicologie du jazz, est exposée dans cet article de Charles Keil.

Quelles sont donc ces critiques ?

1. « [...] un accent (dans cette discussion au moins) mis sur la compréhension de la musique en soi, sans prendre en compte aucun contenu référentiel ou extramusical qu'il pourrait contenir. » ▶96

2. « L'échec relatif de Meyer à étendre ses généralisations à des styles extérieurs au courant occidental tient en partie au moins au fait que la syntaxe et la syntaxe seule fournit le cœur de sa théorie. » ▶96

3. « Cette procédure tient pour acquis que, dans un but analytique, la musique doit être fixée ou gelée dans un objet comme la partition ou l'enregistrement. Cela n'implique pas seulement une relation terme à terme entre la forme syntaxique et l'expression mais un poids accordé au premier facteur au détriment du second. » ▶96

4. « Cette équation étroite entre la forme et l'expression qui, pour Meyer, égale "la signification incorporée" produit d'excellents résultats quand elle est appliquée aux styles généralement composés et harmoniquement orientés de notre propre tradition

▶93 Meyer 1956, p. 35.
▶94 Meyer 1959, p. 496.
▶95 Keil 1966, p. 338.
▶96 *Ibid.*, p. 337.

occidentale, et c'est en réalité avec peu de restrictions que nous pouvons étendre l'équation à l'évaluation de cette musique en disant "la musique doit être évaluée syntaxiquement". Quand toutefois, cette équation et les critères évaluatifs correspondants sont appliqués à des styles non occidentaux ou certaines compositions occidentales *au moment de la performance*, nous trouvons souvent que quelque chose manque. » 97

5. « Dans tous les cas, que les notes soient écrites ou improvisées, quand la musique est jouée, l'aspect processuel devient important. » 98

C'est donc la critique globale d'une pratique musicologique qui se dégage de ces objections. Essayons de la résumer :

- cette pratique musicologique privilégie la syntaxe [citations **2** et **3**], néglige les « contenus extra-musicaux » [**1**] et manifeste ainsi une nature autocentrée ;
- elle fait preuve de son incapacité à penser autrement des objets différents (musiques non occidentales [**2**]) mais aussi son propre objet dans la dimension de sa manifestation (la musique, y compris occidentale, est envisagée uniquement sous l'angle de son contenu – la composition – et pas de celui de sa performance [**4**]) ;
- la conséquence de ce parti pris est de se concentrer sur des formes fixées (« gelées ») de la musique (partition ou enregistrement) et non sur sa forme vivante (la performance) [**3**] ;
- les aspects liés au processus sont négligés [**5**].

Quoique le terme ne soit pas énoncé dans l'article, c'est bien une critique d'ethnocentrisme qui est adressée à une musicologie qui penserait de façon occidentale des objets occidentaux.

Charles Keil oppose donc un régime de« sensation engendrée » à celui de « signification incorporée » qu'il décèle chez Leonard Meyer. Pour formaliser la critique, il propose un tableau les opposant terme à terme sous dix rubriques différentes 98 :

97 **Keil 1966, p. 337-338.**

98 ***Ibid.*, p. 338.**

	Signification incorporée	**Sensation engendrée**
1. Mode de construction	composé	improvisé
2. Mode de présentation	performance répétée	performance unique
3. Mode de compréhension	syntaxique	processuel
4. Mode de réponse	mental	moteur
5. Principes directifs	architectonique (fidélité)	« pulsion vitale » (cumulatif)
6. Intérêts techniques	harmonie / mélodie / embellissement (vertical)	pulsation / mètre / rythme (horizontal)
7. Unité de base	« terme sonore » (phrase)	geste (phrasé)
8. Analogies de communication	linguistique	paralinguistique (*kinesics**, proxémie**, etc.)
9. Gratifications	différées	immédiates
10. Critères de pertinence	cohérence	spontanéité

* J'ai laissé le terme en anglais car aucun dictionnaire courant ne propose de traduction. Il s'agit de l'analyse du « langage » du corps (mouvements faciaux, gestes, etc.).

** « Science qui étudie les systèmes de communication entre individus ou collectivités, qu'ils soient linguistiques ou non (Dictionnaire Larousse, 2008).

Reprenons une par une ces symétries (par commodité, on nommera les régimes respectifs de signification incorporée et de sensation engendrée, régimes 1 et 2).

1. Il s'agit bien d'opposer deux régimes caractérisés l'un par l'écriture, l'autre par l'improvisation.

2. Dans le premier régime, l'œuvre est destinée à être interprétée, c'est-à-dire à susciter des performances répétées, alors que dans le second, chaque performance est unique et différente de toute autre, même si le point de départ est le même.

3. Charles Keil a relevé l'insistance de Leonard Meyer sur l'importance de la syntaxe musicale et y oppose le processus qu'il posera comme alternative fondamentale pour l'analyse, et bien sûr pour l'évaluation.

4. Le régime 2 est supposé susciter des réactions plus motrices (le mouvement, la danse) que mentales (ce qui serait le propre du premier régime). Ce point ne va pas sans poser problème, y compris pour l'auteur ▶99.

5. La formule « pulsion vitale » est empruntée à André Hodeir pour en faire un principe de construction de la musique et de création du sens ▶100. Celui-ci se fonderait, dans le régime 2, plutôt sur une accumulation, le régime 1 privilégiant la fidélité à une architectonique.

6. La nature des deux régimes ferait que l'intérêt de l'observateur se porterait plutôt sur l'harmonie, la mélodie d'un côté, sur les phénomènes de pulsation et de rythme de l'autre. La métaphore verticale ou horizontale est également importante. L'horizontal fait référence à la linéarité rythmique et aussi à la chronologie du processus, alors que la verticalité est supposée se trouver du côté du régime 1, faisant passer au second plan la linéarité mélodique.

7. Ici encore s'exprime une différence entre le syntaxique et le processuel : le « terme sonore » au sens d'unité syntaxique minimale (la note), opposé au geste, la phrase opposée au phrasé.

8. Leonard Meyer emploie souvent la comparaison du musical avec la langue parlée et la linguistique, alors que le régime 2 pourrait emprunter ses comparaisons à la « langue » des gestes, des attitudes et expressions corporelles.

9. Les gratifications dont il est question ici concernent la réalisation des attentes : elle est différée dans le cas de la musique écrite (régime 1) et immédiate pour une musique de performance (régime 2).

10. Enfin les critères de pertinence privilégiés, et donc d'évaluation, sont la cohérence d'un côté, la spontanéité de l'autre.

▶99 Keil 1966, p. 339.

▶100 Hodeir 1956, p. 207. En réalité, André Hodeir n'utilise pas lui-même ce mot, mais évoque, dans le texte anglais, « *a combination of undefined forces that creates a kind of "rhythmic fluidity" without which the music's swing is markedly attenuated* ». Dans l'original en français : « un élan de forces indéfinies qui s'exprime en une sorte de "fluidité rythmique", dont l'absence entraîne une atténuation certaine de l'expression du swing » (Hodeir 1981, p. 190).

On voit qu'il s'agit de deux cosmogonies impliquant des modes de production, de réception et de création du sens cohérents et opposés dans tous leurs termes. Le premier problème que j'y vois prend la forme d'une ambiguïté : compare-t-on des régimes musicaux ou musicologiques ? Oppose-t-on deux façons de faire de la musique ou de l'analyser ? Il me semble que les points 6, 8 et 10 concernent l'approche de la musique et tous les autres la musique elle-même. D'autre part, s'il s'agit de musiques, peut-on discuter des caractéristiques de chacun des régimes sans tenir compte des caractéristiques des musiques en question. Pour le premier, on comprend bien qu'il s'agit de la musique de tradition écrite savante. Mais qu'en est-il du deuxième ? L'auteur nous dit bien à un moment qu'il « pense en particulier aux genres actuels africains et dérivés », et dans la suite de l'article il est question explicitement de jazz, ce qui n'est déjà pas la même chose. Quelle relation poser entre régime et musiques particulières ? Ces questions, me semblent-il, ne sont pas posées, sinon allusivement.

Charles Keil s'oppose à Leonard Meyer en ethnomusicologue contestant un musicologue « classique ». La musique ne serait pas seulement affaire de langage et de contenu mais de processus et de geste. Cette position sera souvent reprise sous la forme : « ce qui compte n'est pas ce qu'on joue mais la façon dont on le joue », non le *quoi*, mais le *comment* : certains traits du processus ne seraient pas forcément significatifs sur le plan du langage (on gardera ici par commodité le terme « syntaxique » utilisé dans le texte), mais pourraient revêtir une grande importance pour la définition du sens, et cela particulièrement dans les musiques de performance ▶101.

L'exemple pris, fournissant la matière concrète de l'article, est celui des sections rythmiques du jazz, plus exactement des paires contrebasse - batterie. L'auteur tente une exploration du phénomène bien connu des musiciens de jazz : le placement de chacun des musiciens par rapport à une pulsation.

> « C'est de la pulsation subjective que parle Richard Waterman quand il utilise le concept de "sens métronomique" comme le principe ordonnateur dans les rythmes polymétriques des ensembles d'Afrique de l'Ouest. Dans les groupes de jazz, la polymétrie, ou même un sens de la polymétrie, peut exister ou non, mais la pulsation subjective ou le "sens métronomique" reste le centre d'où dérivent toutes les pulsions vitales. La pulsion vitale peut être générée de nombre de manières différentes et une observation plus détaillée des mécaniques de ce processus tel qu'exemplifié dans le jazz peut se montrer utile pour expliquer les contrastes n° 5, 6 et 7 [du tableau exposé plus haut]. Le meilleur point de départ est probablement l'attaque de la section rythmique : l'interaction entre la basse et la batterie. » ▶102

Il s'agirait là typiquement d'un phénomène processuel qui n'engage rien ou presque du langage. Pour un cadre syntaxique donné, mettons une *walking bass* jouée conformément à l'harmonie et un chabada joué dans les règles par le batteur, il existera mille manières de le manifester selon que l'un ou l'autre des deux protagonistes jouera exactement sur le temps ou au contraire, avec un décalage plus ou moins important, avant ou après. Le contenu syntaxique, ici la matérialisation d'une

▶101 On peut voir cette position, nouvelle pour l'époque, comme une prolongation de l'argument exposé dès les débuts, selon lequel ce ne sont pas les compositions qui sont importantes, mais les « interprétations », les « exécutions », les performances (Dodge 1929, Panassié 1934), et aussi l'idée, plus ancienne encore, que le jazz est une façon de faire et non une musique en soi (Lomax 2001, *cf.* aussi chap. I, p. 29).

▶102 *Ibid.*, p. 341.

pulsation isochrone par deux instruments, n'est pas forcément signifiant. En revanche, la façon de le mettre en œuvre, les écarts, peut-être infimes et en cela insignifiants syntaxiquement, sont, non seulement porteurs de sens, mais peut-être même le siège ultime de la signification. La notation ne peut rendre compte du phénomène car il est microscopique, mais il est décisif à ce niveau de la musique, et en déterminera largement, voire essentiellement, le sens, au-delà des notes et des rythmes joués.

À partir de cet exemple, Charles Keil étend le propos en généralisant le point 6 de son tableau :

> « Finalement, pour appréhender la syntaxe en profondeur, il est nécessaire de se concentrer sur la dimension verticale, d'examiner les notes constituant chaque accord, d'être capable de distinguer les divers niveaux architectoniques à chaque point du développement, de délimiter l'étendue des variations mélodiques possibles sur une basse donnée. Quelque chose approchant une compréhension complète de l'aspect processuel ne sera possible que quand nous serons capables de déterminer correctement le placement des notes le long d'une dimension horizontale. Où chaque musicien place-t-il ses notes en termes de pulsation subjective ? » [103]

L'horizontalité à laquelle il est référé ici est bien celle du déroulement chronologique de la pièce, alors que la verticalité est rapportée à la construction harmonique, ce qui est en cohérence avec ce même point 6, lequel situe l'intérêt principal dans l'harmonie et la mélodie pour le régime 1 et dans le rythme pour le 2.

Mais cette opposition associant dimension et régime, me semble-t-il, n'est pas viable. Problème de répartition : la dimension horizontale est bien sûr présente aussi dans le régime 1, à la fois sur le plan mélodique et harmonique, et aussi sur le plan rythmique. La réciproque s'applique aussi au régime 2. Problème de symétrie ensuite : la verticalité de l'harmonie ne s'oppose en rien à l'horizontalité du rythme. Sans oublier en outre qu'il s'agit de métaphores. Mais on peut, à titre heuristique, laisser provisoirement de côté cette objection.

Le point 7 est ensuite approfondi par l'auteur :

> « Le "geste" éclatant soudainement au beau milieu du "processus" peut être une sorte d'illusion car dans certaines circonstances, par exemple celles où le musicien de jazz est un styliste plutôt qu'un innovateur, il peut être possible de montrer comment un éclair surgissant apparemment de nulle part a en réalité été préparé syntaxiquement par l'improvisateur. En général pourtant, un analyste qui tente de se confronter au son et à la fureur d'un solo de jazz contemporain (par exemple de Cecil Taylor, John Coltrane ou Ornette Coleman) en termes purement syntaxiques est forcé d'abandonner dans la frustration ; il y a peu à extraire pour l'établissement d'une terminologie adéquate et les critères usuels de clarté, d'unité, d'ordre sont largement non pertinents. L'observation attentive, microscopique, des mouvements associés à la réalisation de la musique, particulièrement la mobilité de ceux impliqués dans la création de la pulsion vitale, l'attention portée à la façon de phraser de chaque participant, le relevé des "gestes sonores" caractéristiques du soliste, en bref, l'emploi de l'approche processuelle, je l'espère, mènera finalement à des résultats plus satisfaisants, intellectuellement et émotionnellement. » [104]

[103] **Keil 1966, p. 345.**

[104] ***Ibid.*, p. 346.**

C'est ici le point clé de la discussion. On a bien compris que l'auteur appelle une attention nouvelle portée à des aspects difficilement notables par la transcription mais pourtant d'une importance capitale pour la compréhension des musiques de performance. Soit, mais il faut pour cela à mon sens s'interroger d'abord sur le partage entre syntaxique et processuel et ensuite sur le lien avec des musiques données.

Comment opérer un départ strict entre syntaxique et processuel ? Il doit être tout d'abord bien clair que l'on parle ici de tout ce qui, dans la performance, n'est pas fixé. Le fixé est lui aussi le fruit de processus, d'écriture ou autre, mais il est façonné avant la performance. On s'attache donc ici à ce qui advient pendant la performance. D'une certaine façon alors, tout ce qui se produit est le fruit du processus, précisément celui de la performance. Celle-ci est une action musicale, impliquant un processus (ou des processus) qui, lorsque la performance est enregistrée, se cristallisent en un produit musical, lequel est fixé par l'enregistrement. On peut dire ainsi que tout le syntaxique du non fixé est processuel dans la mesure où il s'accomplit dans et par l'action musicale que constitue la performance. Qu'est-ce qui permet pourtant de regrouper certains événements ou aspects sous l'étiquette syntaxique, et d'en exclure d'autres ? Le fait qu'on pourra les relier à un fonctionnement idiomatique identifié ? L'aspect harmonique vient immédiatement à l'esprit : on pourra effectivement expliquer le choix des notes d'un soliste, le choix des renversements utilisés par un pianiste accompagnateur en référence à un idiome et à sa syntaxe. Il est également des aspects syntaxiques des rythmes : le fait de jouer ou de ne pas jouer un chabada sur une pulsation donnée, de jouer une *walking bass* ou pas, le choix des valeurs rythmiques par les musiciens, sont des aspects syntaxiques de la rythmique mise en œuvre. Que reste-t-il alors ? La sonorité, le phrasé, l'articulation, l'accentuation, la dynamique et aussi – Charles Keil porte toute son attention sur ce point – le placement par rapport à la pulsation. En somme tout ce qui relève de la manière d'effectuer le syntaxique (et l'on est évidemment tenté de rapprocher le « processuel » ainsi défini de l'interprétation dans la musique écrite).

Mais les choses se compliquent quand il est question de les rapporter à des musiques données. L'exemple pris par l'auteur est à cet égard significatif, en l'occurrence, les musiques de Cecil Taylor, John Coltrane ou Ornette Coleman ▶105, pour évoquer « le son et la fureur ». À quoi fait ici allusion Charles Keil ? Vraisemblablement, je pense, à ce qu'on a pu appeler parfois « le cri » dans une « esthétique du cri », se caractérisant souvent par des hauteurs non (ou difficilement) identifiables sur des pulsations non isochrones ou absentes. Il est bien évident que nombre d'improvisations des trois musiciens cités (plutôt de la fin de sa carrière pour ce qui concerne John Coltrane) sont difficiles voire impossibles à transcrire et offrent peu de prises à une analyse syntaxique « classique » comme on peut la mettre en œuvre pour les musiques de la pratique commune.

▶105 Il est d'ailleurs frappant de constater que ces trois noms sont très souvent associés dans nombre de démonstrations, et que celui d'Albert Ayler est en général oublié, alors qu'il pourrait être évoqué avec le même bénéfice.

C'est pourquoi, me semble-t-il, il est vain de chercher à établir une formalisation générale applicable à tous les régimes du jazz, mais il faut précisément dresser une

carte appelant des méthodes différentes, carte dont je me risquerai à esquisser les grandes régions, avec tous les risques inhérents à une telle entreprise. Il me semble que les critères à retenir sont de deux ordres : 1. la pulsation isochrone, 2. un certain régime d'harmonicité. Le premier ne pose pas de réel problème : on sait bien, d'emblée, si on a affaire à une pulsation isochrone stable, fût-elle sous-entendue, ou au contraire si elle fait défaut, même s'il existe quelques situations intermédiaires. Le second point appelle quelques précisions. On peut à mon sens distinguer deux grands régimes d'harmonicité, en évitant la distinction tonal - atonal qui n'est pas suffisante. Le premier, qu'on appellera, faute de mieux, « régime d'harmonicité commun » (en référence à la pratique commune), implique une identification suffisamment nette des hauteurs (avec toutes les exceptions possibles), et un recours préférentiel, exclusif ou simultané, aux situations exposées dans les chapitres V à VII : tonalité, blues, modalité, non-fonctionnalité. Le deuxième régime, que j'appellerai « régime de non-harmonicité » évite ces situations courantes, partiellement ou complètement, en tout cas, ne fait pas reposer la polyphonie sur les syntaxes impliquées par ces différentes situations. Cela ne signifie pas que le paramètre harmonique est absent, mais il est soit aléatoire, soit conformé à d'autres logiques. C'est pourquoi à mon sens, il faudrait distinguer un « processuel syntaxique » (phrasé, articulation, placement par rapport à la pulsation, dans une situation incluant pulsation isochrone et régime d'harmonicité commun) et un « processuel non syntaxique » (sommairement tout ce qu'on pourrait ranger sous la catégorie du « cri », dans des situations où l'un au moins des deux aspects, pulsation isochrone et régime d'harmonicité commun est remis en cause).

On peut prendre quelques exemples pour illustrer ces différences de régime. Dans un enregistrement de Charlie Parker, le processuel non syntaxique est sans doute proche de zéro. Presque tous les sons émis peuvent se rapporter à des syntaxes ou à des processus reliés [106]. Ce qui n'empêche pas de considérer le phrasé, l'articulation, la dynamique le placement par rapport à la pulsation comme des éléments fondamentaux de la musique. De l'autre côté du spectre, une pièce comme « Air Above Mountains (Buildings Within) » de Cecil Taylor est faite presque tout entière de processuel non syntaxique. C'est peut-être en termes de geste qu'il faut l'aborder, ce qui n'empêchera pas de chercher à comprendre les rapports entre les sons émis pour possiblement y découvrir les éléments d'une syntaxe personnelle [107]. Mais qu'en est-il du « Diminuendo and Crescendo in Blue » enregistré par l'orchestre de Duke Ellington au festival de Newport en 1956, avec le solo légendaire aux vingt-sept choruses de Paul Gonsalves ? De toute évidence, il s'est produit un événement, que l'on entend, qui ne relève pas de la syntaxe. Et que penser des enregistrements du quintette de Miles Davis au Plugged Nickel de Chicago en décembre 1965 ? Tout peut sans doute se ramener à du syntaxique car nous sommes peu ou prou dans un régime de pratique commune, mais l'interaction entre le syntaxique et le processuel est tellement forte qu'on a peine à imaginer que le second soit laissé dans l'ombre.

L'article de Charles Keil est donc particulièrement intéressant, non seulement parce qu'il ouvre la discussion, mais aussi par l'évocation de musiques de régimes différents.

[106] On pense en particulier à tout ce qui concerne la construction des solos. On se reportera à ce sujet au chapitre XII sur l'analyse des solos improvisés.

[107] *Cf.* l'analyse par la *set-theory*, chapitre XIII, p. 463-471.

La date de parution (1966) est évidemment décisive dans cette discussion. On notera d'abord le mérite de l'auteur d'avoir ouvert une telle piste à une date aussi relativement reculée. Mais avec la distance de plusieurs décennies, on peut aussi procéder à une lecture autre de ce débat.

On se trouve à une époque où le free jazz s'impose comme le style dominant nouveau et où il paraît évident qu'il accomplit une révolution comparable à celle du bebop quelque quinze années auparavant, tout aussi irréversible. Peu de gens à cette époque conçoivent que le jazz dit « modal » ouvre une autre voie aussi féconde. Je crois en effet que le paysage du jazz, pour la première fois sans doute dans son histoire, se scinde en deux grands paradigmes (avec tout ce que cette image autorise comme cas intermédiaires, déviants, hybrides, etc.). Le premier est consécutif à la rupture opérée par le free jazz. Elle autorise des musiques de jazz ne se fondant pas nécessairement sur la pulsation isochrone et sur le régime d'harmonicité courant. Le second en revanche, conserve pour l'essentiel ces deux données, mais élargit le champ des paramètres traditionnels, surtout dans le domaine de la rythmique, qui traite la pulsation de façon de plus en plus sous-entendue et complexe pour ouvrir le chemin à de nouvelles interactions. Le premier paradigme est l'œuvre des fondateurs du free jazz (Ornette Coleman, Cecil Taylor, John Coltrane, Albert Ayler [108]) et se poursuit par ce qu'on pourrait appeler le post-free (ART ENSEMBLE OF CHICAGO, Anthony Braxton, Henry Threadgill...) et les musiques improvisées en tout genre (dont certaines revendiquent une non-affiliation au jazz), en particulier en Europe (Fred van Hove, Gunter Sommer, Derek Bailey, Marc Ducret...). L'autre paradigme trouve à sa racine les fondateurs du jazz modal (Miles Davis, Gil Evans, Bill Evans, George Russell), œuvre poursuivie par ce qu'on a parfois appelé la « seconde modalité » (Herbie Hancock, Wayne Shorter, Freddie Hubbard...), le jazz-rock ou jazz fusion et ensuite une multitude de musiques et de musiciens issus de ces fondations. Je pense en particulier à ce qui m'apparaît comme un paradigme en soi, celui des guitaristes, avec, à la suite de John McLaughlin, Pat Metheny, John Scofield, Bill Frisell, John Abercrombie et bien d'autres encore.

C'est en tout cas la fin de la pratique commune, assise depuis une trentaine d'années sur un socle à la fois syntaxique et processuel, pour reprendre les termes en discussion. Au vu du recul historique et des conséquences qu'il permet de tirer aujourd'hui, force est de constater que Charles Keil avait eu la vision de cette situation et en avait tiré la conséquence principale :

> « Si l'ébauche de théorie que j'ai tenté de développer ici a quelque validité, il s'ensuit que nous devons employer deux groupes de critères pour évaluer la musique, selon que l'aspect processuel ou syntaxique est dominant. » [109]

C'est certes sur la question de l'évaluation que cette vision nouvelle change la perspective, mais aussi (et surtout du point de vue qui nous occupe) sur celui de l'analyse. Les « groupes de critères » et les méthodes perdent sans doute de leur universalité d'usage. La fin de la pratique commune entraîne peut-être la fin d'une « méthode commune » d'analyse.

[108] **Les noms cités dans tout ce paragraphe n'ont bien sûr aucune prétention à l'exhaustivité.**

[109] **Keil 1996, p. 346.**

Est donc préconisée une nouvelle attitude qui n'est pas sans ressemblance avec le « terrain » des ethnomusicologues. N'accorder une confiance que toute relative aux enregistrements, aux transcriptions. Aller voir les acteurs, les faire parler, éventuellement leur demander de se prêter à des expériences pour mettre en évidence certains aspects gestuels, corporels dont on a l'intuition en les écoutant et en les voyant. Charles Keil – qui opérait dans la ville où était née « l'école de Chicago » – devait trouver de brillants continuateurs notamment avec Paul Berliner et Ingrid Monson dont les ouvrages sont publiés aux presses universitaires de cette même ville. Paul Berliner, lorsqu'il retrace son parcours de recherche, montre à l'œuvre un exemple de cette démarche et aussi la façon dont elle ouvre sur les études culturelles :

> « Au début de ma recherche, je tenais ce que je pensais être une notion claire de la distinction entre improvisation et diverses autres pratiques associées à la composition. Quand, comme exercice préliminaire, je tentai de dresser une liste précise de leurs propriétés exclusives, je constatai cependant que mon appréhension de celles-ci était moins forte que ce que je pensais. [...] Pour m'extraire de ce bourbier, je décidai de laisser temporairement de côté ces questions et d'y retourner seulement à la fin de ma recherche. Je décidai de me concentrer initialement sur l'observation et la description rapprochées de l'étendue entière des activités musicales occupant les membres actifs d'une communauté connue pour son expertise en improvisation. J'espérais que cela mènerait finalement à comprendre en quoi l'improvisation était en relation avec d'autres processus compositionnels. Plus encore, considérant ce qui est peut-être la découverte fondamentale de l'ethnomusicologie – que les bases pour la musique et le savoir musical en valeurs esthétiques, buts et perspectives, pouvaient différer substantiellement d'une culture à l'autre – que comprendre comment les artistes eux-mêmes voyaient la question, comment ils définissaient leur propre pratique musicale, était d'une importance centrale. » ▶110

Le risque, cependant, existait, de considérer à compter de ce jour deux sphères opposant deux conceptions différentes et imperméables l'une à l'autre. Celle de la « sensation engendrée » (dont le jazz relèverait) devant être soustraite du champ de l'analyse traditionnelle, laquelle, réduite à l'examen de la syntaxe, deviendrait ainsi obsolète dans la perspective nouvelle ▶111. Cette position me paraît difficilement tenable. Je souhaiterais désormais la discuter à travers un article de John Brownell paru en 1994 dans la revue *Jazzforschung / Jazz Research* ▶112, qui me semble illustrer les malentendus qu'a pu entraîner un élargissement par ailleurs indispensable du champ d'observation. Également parce qu'il est représentatif d'une attitude dite critique, faite de réticences, parfois même de répugnances, que l'analyse « syntaxique » peut susciter chez certains chercheurs. Je citerai donc largement cet article en en commentant notamment quatre points, dont on voit qu'ils font écho aux propositions de Charles Keil :

- la validité de la transcription ;
- la relation processus-produit ;
- la validité des modèles ;
- la question du sens.

▶110 Berliner 1994, p. 4-5.

▶111 Quelque chose de cette opposition se retrouve dans le couple « afrologique - eurologique » proposé par George Lewis (Lewis 1996) *in* Fischlin-Heble 2004.

▶112 Brownell 1994.

En guise de synthèse, seront énoncées quelques propositions visant à expliciter les partis pris dans la suite de l'exposé. On terminera enfin par une courte réflexion sur quelques exemples.

2.2 Des fondements de l'analyse

L'objet de l'article de John Brownell est d'envisager les différents modèles d'analyse de l'improvisation jazz. Il propose d'abord le constat suivant, que l'on trouve à la racine de son raisonnement :

> « De la même façon qu'ils affichent des objectifs différents, tous les modèles analytiques de l'improvisation jazz ont adopté des attitudes variables envers l'objet de l'analyse. L'approche la plus commune a été de traiter l'analyse de l'improvisation comme un sous-ensemble de l'analyse de la musique composée et le solo transcrit comme l'équivalent de la partition. » ▶113

C'est l'idée centrale : les modèles analytiques ont le plus souvent le défaut d'aborder l'improvisation comme de la musique composée. Le symptôme de cette attitude est le fait d'accorder à la transcription le même statut que la partition pour la musique écrite. C'est du point de vue de l'auteur une erreur fondamentale

Pourtant, selon lui, il est arrivé que l'on essaie de réparer cette erreur, notamment par deux approches particulières, l'une regardant du côté de l'analyse littéraire d'œuvres de tradition orale, l'autre empruntant à la linguistique :

> « Plus récemment, les modèles analytiques fondés sur une compréhension de l'improvisation formulaire de la poésie épique se sont concentrés sur le processus d'improvisation plutôt que sur son produit, la transcription. Les processus conduisant les ruminations en temps réel du soliste de jazz ont été comparés aux structures et procédures de la fabrication de vers dans plusieurs traditions orales. De plus, des concepts empruntés à la linguistique structurelle ont influencé beaucoup de modèles processuels de l'improvisation jazz. D'apparentes similarités entre musique et langage ont conduit à plusieurs tentatives d'aborder la structure musicale et le comportement en termes linguistiques. Les grammaires génératives ou des systèmes formels ont été proposés, qui modélisent certains aspects, à la fois de l'improvisation jazz et de la composition tonale. » ▶113

On retrouve bien les traits identifiés dans le tableau de Charles Keil, le point 8 par exemple sur les disciplines de référence (la linguistique pour le régime 1) mais surtout son point 3 : processus ou syntaxe. John Brownell opère toutefois un déplacement qui n'est pas sans conséquence puisqu'il parle, lui, de processus et de produit. C'est en fonction de cette distinction fondamentale qu'il propose de classer les approches de l'improvisation :

> « L'objet de cet article est l'examen de deux vues prévalentes de l'improvisation. Je référerai aux systèmes qui traitent de l'improvisation essentiellement comme d'un produit en les nommant modèles "réductifs", et j'utiliserai le terme de Charles Keil, "processuel", pour décrire ceux qui traitent de l'improvisation comme d'un processus dynamique. » ▶114

▶113 **Brownell 1994.**

▶114 ***Ibid.*, p. 12.**

On ne sait pas encore si l'auteur prend parti pour les seconds, mais en tout cas, il affiche un scepticisme certain concernant les premiers, au motif principal que la concentration sur le produit serait le signe d'une incapacité à se départir d'outils de la musicologie savante, donc de schèmes de pensée qui ne sont pas adaptés au nouvel objet, ici l'improvisation jazz.

> « La majorité des modèles analytiques de l'improvisation jazz ont traité de l'improvisation comme d'un objet ou d'un artefact. Cela est à peine surprenant à la lumière de la confiance historique de la théorie occidentale de la musique en la partition. La méthodologie des chercheurs en jazz a été la méthodologie de leurs prédécesseurs et contemporains dans l'analyse de la musique composée. Cette concentration sur l'œuvre écrite est compréhensible, spécialement dans les premiers travaux de la recherche en jazz. » ▶115

À partir du cadre ainsi tracé, la première critique va donc concerner l'usage de la transcription.

2.2.1 Critique de la transcription

La conséquence de ce que seraient des habitudes de pensée non questionnées, non conscientes, est l'utilisation de la transcription confondue avec le produit de l'improvisation lui-même. Cette confusion, aux yeux de John Brownell, entraîne à son tour une autre conséquence fâcheuse :

> « La transcription convenable des complexités rythmiques et timbriques a été considérée comme impossible. Il en est résulté ce qui est peut-être une surconcentration sur l'analyse de la mélodie et de l'harmonie, laquelle caractérise beaucoup de ces modèles. » ▶115

On peut effectivement émettre cette hypothèse (quoiqu'il ne soit pas sûr qu'elle se vérifie), mais on doit remarquer toutefois que le rythme se note assez bien aussi quand existe une pulsation isochrone, ce qui est le cas de la quasi-totalité du jazz jusqu'à 1960 (et d'une bonne partie de ce qui suit cette date). Le rythme n'a pas, me semble-t-il, été oublié des analystes. La première observation qui a été faite sur le jazz a été celle de la syncopation. Les commentateurs des années 1920, André Schaeffner, Arthur Hoérée, Alfred Baresel – même si on peut entretenir le doute sur leur corpus – ont commencé à le discuter de façon musicologique. Le livre de Winthrop Sargeant, publié en 1938, propose ce qui ressemble à une ébauche de théorie du rythme dans le jazz. André Hodeir et Gunther Schuller, parmi d'autres, poursuivront ces réflexions. Pour l'analyse rythmique, la transcription se révèle donc un outil très secourable, comme elle l'est pour l'harmonie et la mélodie. Mais peut-être l'auteur pense-t-il au placement par rapport à la pulsation et plus généralement à ce qu'il est convenu d'appeler les « microryhtmes » qui effectivement échappent pour une grande part à la transcription traditionnelle.

Restent la forme et le son. Ce dernier, clairement, ne peut être représenté graphiquement sans le recours à d'autres moyens que la transcription simple (il n'en reste pas moins que le sonagramme et les divers outils numériques de représentation du son peuvent être considérés comme des transcriptions d'une autre sorte). En ce qui concerne la forme, l'outil-transcription en facilite aussi grandement la discussion.

▶115 Brownell 1994, p. 13.

On peut toutefois admettre que ce qui relève du processuel et non du syntaxique échappe à la notation traditionnelle. Déjà, celui qui fut l'un des premiers transcripteurs du jazz *hot* (et aussi l'un des principaux thuriféraires de la transcription), Roger Pryor Dodge, notait dès 1934 :

> « Contrairement au musicien académique moderne et de la même façon que les compositeurs anciens, les musiciens de jazz produisent une énonciation folklorique *[folk utterance]* impossible à noter de façon adéquate. Car même si les moindres petits silences, quadruples croches, glissés, trilles, assourdissements, grondements, accents rythmiques sont notés et montrés à leurs auteurs, ils seront incapables de les lire. » ▶116

En 1939, Wilder Hobson accompagne d'un avertissement la transcription qu'il fait figurer dans son *American Jazz Music* de « Yellow Dog Blues » :

> « [...] En étudiant la notation en connexion avec le disque, le lecteur sera aidé à comprendre pourquoi, en laissant de côté la "composition" d'une telle musique au moment où ces improvisateurs de jazz jouent, il est impossible d'"attraper" l'expression jazz dans les notes écrites – même si le transcripteur est un expert comme Sterrett. Les bons musiciens de jazz pourraient lire cette notation avec un *feeling* similaire à ceux des hommes qui ont joué ces trois choruses, mais ces pages peuvent difficilement être considérées comme une partition de la musique jouée par les Rhythmakers, dont les rythmes et les inflexions personnelles, impossibles à noter, entrent autant dans leur valeur esthétique que leur dessin linéaire transcriptible. » ▶117

Lawrence Gushee donne un autre exemple des lacunes de la transcription :

> « Le morceau est déjà si fortement connecté dans l'ordre rythmique qu'une durée de quatre mesures peut être perçue comme liée à une précédente simplement par la grâce d'un groupe de notes, ou même d'une note isolée, jouée dans la position métrique équivalente. L'analyse centrée sur les hauteurs ou motivique, souvent, ne prend pas cela suffisamment en compte. De plus, de telles connexions, alors qu'elles peuvent clairement être *entendues* dans la performance, perdent beaucoup de leur force quand elles sont *vues* sur une transcription. » ▶118

On voit donc que tout analyste honnête est conscient des limites de l'exercice, qu'il ne s'en cache pas et en tire les conséquences. C'est le cas encore de Steven Block lorsqu'il travaille sur deux transcriptions de « Bemsha Swing », respectivement par Thelonious Monk et Cecil Taylor :

> « Les deux [enregistrements] sont d'une qualité relativement médiocre, la basse en particulier, est difficile à entendre dans la performance de Taylor. C'est pourquoi les transcriptions sont hautement faillibles et peuvent être questionnées par les auditeurs sérieux. Dans le cas des accords et des clusters du piano, il peut y avoir par exemple plus de notes présentes dans les accords de main gauche, car il est difficile de distinguer (on peut parfois se demander si l'on n'entend pas des harmoniques des notes réelles). De la même façon, il peut y avoir plusieurs endroits où le passage de basse est transcrit à la mauvaise octave. De façon générale, quand j'ai un doute sur l'exactitude d'une hauteur, j'évite les généralisations analytiques. » ▶119

Malgré ces limites (relatives, vu la difficulté de transcription de cette musique), la transcription concernée est indispensable à la démonstration de Steven Block.

▶116 **Dodge 1995, p. 16.**

▶117 **Hobson 1939, p. 61.**

▶118 **Gushee 1991, p. 238.**

▶119 **Block 1997, p. 207, note 7.**

C'est peut-être sur la nature et la fonction de la transcription qu'il y a méprise. La transcription est d'abord une formalisation. Elle n'a pas vocation à traduire, mais à représenter la réalité musicale sous une forme justement schématique, préalable indispensable au commentaire, qui vient ensuite. C'est le sens de cette observation de Simha Arom :

> « Puisque l'on ne peut ignorer les limites inhérentes à toute réduction graphique, précisons d'emblée que transcrire un événement musical, ce n'est pas le "photographier" ; c'est bien plutôt dégager les traits pertinents, mettre à nu les éléments qui le caractérisent et permettent son identification. Vue sous cet angle, la transcription est au document sonore ce que le croquis est au document photographique – en d'autres termes, une épure qui n'en retient que l'essentiel. L'expérience prouve que lorsqu'on veut clairement saisir la forme et les contours d'un objet, il est beaucoup plus aisé de le faire à partir d'un croquis que d'une photographie. C'est probablement pour cette raison que la plupart des ouvrages techniques sont illustrés, aujourd'hui encore, au moyen de croquis et non par des photographies : le croquis en effet retient l'ensemble des traits pertinents de l'objet, et eux seuls. » ▶120

La transcription donc, ne peut pas tout retenir, mais surtout, ne le doit pas. C'est cette même idée que Lawrence Gushee exprime en parlant des transcriptions qu'il a faites des solos de Lester Young :

> « Je n'ai pas été entièrement fidèle dans mes indications de phrasé ou d'articulation, en partie parce que les transcriptions ont été faites à des moments différents et parce qu'elles sont faites pour suggérer la forme générale plutôt qu'être complètement descriptives. » ▶121

Charles Keil rétorquerait sans doute que l'affaire dépend des hypothèses faites sur « les traits pertinents de l'objet » et « la forme générale ». La transcription offre, en tout état de cause, un grand nombre d'informations nécessaires (syntaxiques ?) et une vue générale. Par ailleurs, elle n'exclut pas les transcriptions alternatives que sont les graphes en tout genre réalisés par diverses machines. J.A. Prögler observe à la fin d'une étude très fine menée sur les micro-décalages par rapport à une pulsation – mesurés en millisecondes – qui ne peuvent être formalisés visuellement que par un relevé numérique et non par une transcription classique :

> « Les espaces ouverts entre les croches sont minuscules et pas facilement réalisés dans le cadre d'une notation musicale conventionnelle. En réalité, la nature profonde de la notation musicale obscurcit l'élément du jeu. Il en est particulièrement ainsi quand la notation est appliquée à une musique qui n'a pas nécessairement résulté de formes notées ou composées. De façon plus importante, nous sommes rappelés aux défauts généraux de l'utilisation de jolies et soigneuses représentations pour des phénomènes complexes. Mais plutôt que de désavouer la notation, nous pouvons continuer à compléter son utilisation en suggérant de nouvelles méthodes et des modes de représentation parallèles en reconnaissant qu'il y aura toujours un peu ou beaucoup de jeu. » ▶122

▶120 **Arom 1985, p. 254.**

▶121 **Gushee 1991, p. 253.**

▶122 **Prögler 1995, p. 48-49.**

Enfin, le recours à la transcription n'exclut pas de se servir du son lui-même quand il apparaît qu'aucune formalisation non sonore ne peut mettre en évidence un phé-

nomène qui, pourtant, peut s'entendre pour autant qu'on focalise l'attention dessus. On a depuis longtemps fourni des supports sonores (cassettes, disques compacts) avec les livres d'analyse et aujourd'hui, on voit apparaître de nombreuses analyses « numériques » qui mêlent écrit et audio ▶123.

D'autre part enfin, l'utilisation du noté ne signifie pas qu'on réduit la musique à cette notation ▶124. La transcription est le résultat d'une audition extrêmement concentrée, laquelle fait aussi accéder à la conscience et à la mémoire des éléments qu'une écoute simple, même très attentive, ne remarque pas d'emblée. Certes, elle ne retiendra pas tout de ce qui est perçu, faute de pouvoir effectivement tout noter, mais aussi parce que ce n'est pas ce qu'elle cherche. Il n'en reste pas moins que le geste de la transcription, qui fait accéder à toute une strate de la musique, ne se limite pas à son résultat graphique. Par ailleurs, l'erreur fondamentale de Brownell, à mon sens, est de croire que si on utilise la transcription, c'est qu'on la prend pour un support de l'œuvre ou que, pire, on la confond avec l'œuvre. Bien sûr, la transcription est tout sauf cela. C'est une opération d'emblée analytique, en général le premier stade de la mise en œuvre de l'analyse (après, me semble-t-il, une audition première de l'œuvre et la décision de l'analyser, ce qui la constitue comme objet d'analyse). Elle est en tout cas sans ambiguïté du côté de l'analyse, pas de celui de la reproduction neutre. C'est l'enregistrement qui est l'œuvre manifestée. Celui-ci, en revanche, n'a rien d'analytique ▶125.

L'opération que constitue l'analyse, dans cette aire particulière où l'on traite de musiques non graphiquement écrites, et si on la distingue du commentaire littéraire ou impressionniste, est-elle possible sans une transcription écrite ? Je ne le crois pas. En tout cas, pas dans les situations où la pulsation isochrone alliée ou non à un régime d'harmonicité commun est à l'œuvre. Ou au moins le coût d'un interdit sur la transcription serait beaucoup plus lourd que les inconvénients qu'elle comporte inévitablement, mais dont on peut être conscient et qu'il est aisé de prendre en compte pour sa juste utilisation. Tant que l'on connaît et reconnaît ses limites et qu'on ne la confond pas avec l'œuvre elle-même ou avec son support, on voit mal pourquoi on ne devrait pas l'utiliser et ainsi brider, voire rendre impossible toute appréhension analytique ?

Pour conclure provisoirement ce point, on signalera une réflexion de Ronald Radano dans un contexte toutefois très différent, puisqu'il s'agit du rôle qu'a pu tenir la transcription pour la connaissance et l'appréciation des chants d'esclaves et pour la construction d'une identité noire. On n'entrera pas ici dans cette discussion spécifique, mais la citation suivante apporte un éclairage à mon sens très intéressant sur le débat en cours, en évoquant précisément le caractère partiel des transcriptions concernées :

> « Dans la "reconstruction" de la négritude, la partialité impliquait la possibilité de rencontres avec un monde sonore existant au-delà de l'acte transcriptif. La partialité du texte avait un effet d'enclenchement : il rendait possible un autre mode d'écoute qui révélait l'"au-delà" audible de l'ère de l'esclavage et d'une Ascendance africaine.

▶123 La Cité de la musique à Paris diffuse en ligne des analyses de ce type.

▶124 *Cf.* la déclaration de principe de Robert Hodson, chapitre XI, p. 514.

▶125 Sur ces points, voir aussi chapitre XI, p. 397-398.

De cette façon, les *spirituals* des esclaves tenaient une place dans la division intersubjective entre l'oubli et la mémoire, entre une "négritude" nouvellement construite dans le chant et un passé musical reconsidéré à travers une discipline d'écriture. En tant que formation du discours occidental, ces sons-au-delà-du-texte étaient, bien sûr, positionnés de la même façon, à l'intérieur de cadres racialistes [126]. Cependant, ils fournissaient aux Africains-Américains un chemin vers la reconstitution de souvenirs apparemment vaincus par les convulsions d'un profond déplacement culturel. Comme formes partielles, les transcriptions étaient voisines des souvenirs. Elles offraient un aperçu statique sur ce qui s'était transmis, des lueurs d'une ancienne collectivité musicale comparée à un "chant des oiseaux". Alors qu'elles étaient créées par l'esclavagiste à l'image qu'il se faisait de celui réduit à l'esclavage, ces partitions excédaient leurs propres pouvoirs de confinement. Comme forme de commémoration dans un texte, elles se référaient à un temps antérieur à la rencontre textuelle réelle, d'une façon très semblable à la manière dont la mémoire objectivise une portion d'une expérience temporelle floue proche de tomber dans l'oubli. Exactement comme le souvenir est un "texte-image", "une façon de cartographier une performance orale, une oraison de la mémoire sur une structure visuelle", la notation de chant d'esclave est une version d'un "son-image". Dans ce cas, le son-image est littéralement une image sonore qui se réfère à des fractions du son que la notation ne peut révéler. À partir de ce procès de médiation, l'Amérique dans son ensemble devait commencer à "entendre" son passé esclavagiste collectif. Et c'est à partir de ce même espace intersubjectif que les Africains-Américains devaient écouter en arrière dans le but de retrouver un domaine de connaissance qui leur avait été interdit comme esclaves. » [127]

La transcription aurait donc peut-être aussi le pouvoir de mettre en valeur ce qui, en elle, est absent.

2.2.2 Processus-produit

Brownell voit ensuite dans l'attention portée à la structuration mélodique des solos improvisés un autre signe d'une pensée savante – laquelle aurait déjà mené de façon erronée à l'élection de la transcription comme support d'analyse – valorisant des aspects qui peuvent être des indicateurs de valeur dans la musique écrite, alors qu'on se trouve dans un domaine qui devrait appeler des modes de pensée différents, des outils différents et des critères de valeur différents :

« Parce que les matériaux harmonique et mélodique se prêtent plus à la représentation graphique (sous la forme de transcriptions), le catalogage de types de phrases, et la création de taxinomies motiviques ont été une préoccupation de nombreux modèles de l'improvisation jazz. Le "tronc" dont la plupart des modèles existants dépendent est celui d'*Hommes et problèmes du jazz* d'André Hodeir. [...] Pour partie monographie historique, pour partie tentative d'analyse, pour une autre lettre de fan, *Hommes et problèmes du jazz* est peut-être plus important pour les catégories analytiques qu'il établit – catégories qui devaient informer de nombreux modèles à venir de l'improvisation jazz. » [128]

André Hodeir fournirait donc la matrice de ce qui apparaît comme un décalage entre un objet et une pensée inadéquate pour le saisir. Gunther Schuller est placé dans cette même lignée, notamment avec son analyse d'un solo de Sonny Rollins publiée en 1958 [129].

[126] J'opte pour une traduction littérale de *racialist* par le néologisme « racialiste », car il semble que l'auteur établisse une différence entre *racist* et *racialist*, le deuxième terme se révélant moins connoté négativement que le premier.

[127] Radano 2003, p. 188.

[128] Brownell 1994, p. 13.

[129] Schuller 1958.

« La supéri
repose sur
cateurs de
la délibéra
"peut bien
le terme de
sur l'objet d
Eric Dolphy
l'objet de l'
la musique

Deux choses
bien d'André Ho
étant censée four
sur la complexit
cette forme de ce
alors Brownell. S
côté les aspects
que s'est fixés l'
produit musical

C'est précisém
point essentiel et l
jouée, la note, en
Surtout quand or
que les notes ne p
processus » est b
précisément pour
si l'on veut dire
est le « processus
plutôt le processu
passant par le « p
sont intimement l
que par rapport à
cela peut-il bien a
bien différente de
le produit) du syr

Autre chose e
la composition ?
processus », c'est-
et s'incarnant da
que, dans le cas
possible et que la

Un autre aute
essentielle du pro

« La supériorité [de l'approche "thématique" de Sonny Rollins selon Gunther Schuller] repose sur son utilisation d'éléments qui sont normalement considérés comme des indicateurs de qualité dans la musique composée. Le développement du thème, la cohérence, la délibération et la considération du matériau employé (opposé à ce que le musicien "peut bien attraper") sont les sceaux des compositions bien confectionnées. Je propose le terme de "notisme" pour cette attitude critique. Le notisme provient d'une fixation sur l'objet de l'analyse plutôt que le processus dont il provient. Dans la mesure où, comme Eric Dolphy l'a remarqué, une fois qu'une note a été jouée, elle est partie "dans les airs", l'objet de l'analyse de l'improvisation est lui-même un fantôme, et plutôt que d'analyser la musique, ce qui finit par être analysé est l'enregistrement gelé d'un processus. » ▶130

Deux choses ici : ce qui me paraît plutôt le point discutable des analyses aussi bien d'André Hodeir que de Gunther Schuller, est leur prétention à évaluer, l'analyse étant censée fournir des preuves de la valeur ou de la médiocrité, la valeur s'indexant sur la complexité, la cohérence, l'originalité ▶131. Si l'on désigne par « notisme », cette forme de ce que je verrais plutôt comme une forme de positivisme, je rejoindrais alors Brownell. S'il s'agit encore de se concentrer sur le syntaxique en laissant de côté les aspects purement processuels, je répondrais que cela dépend des objectifs que s'est fixés l'analyse. Si en revanche il s'agit de mettre en cause la validité du produit musical comme objet de l'analyse, c'est alors une tout autre affaire.

C'est précisément l'allusion aux notes « parties dans les airs » qui me paraît le point essentiel et le plus contestable. John Brownell semble laisser supposer qu'aussitôt jouée, la note, en quelque sorte, ne compte plus, ce qui est tout de même assez singulier. Surtout quand on se trouve dans un studio d'enregistrement où l'on peut anticiper que les notes ne partent pas complètement dans les airs. « L'enregistrement gelé d'un processus » est bien ce qui se retrouve sur un disque, lequel est fait, sauf erreur, précisément pour être diffusé et ne pas avoir laissé partir les notes dans les airs. Ou si l'on veut dire que ce qui est joué n'a pas de validité au motif que ce qui compte est le « processus », on peut commencer à se poser d'autres questions. N'est-ce pas plutôt le processus qui part dans les airs ? Et comment y accéder autrement qu'en passant par le « produit » ? N'est-il pas vain d'opposer le processus et le produit qui sont intimement liés ? Le produit est le résultat d'un processus qui ne prend son sens que par rapport à celui-ci. En est-il un qui « compte » plus que l'autre ? Quel sens cela peut-il bien avoir d'affirmer que l'un compte et pas l'autre ? C'est une position bien différente de celle de Charles Keil affirmant que se distingue (sous-entendu dans le produit) du syntaxique et du processuel.

Autre chose encore : ne retrouve-t-on pas exactement la même articulation dans la composition ? La partition est en quelque sorte « l'enregistrement gelé d'un processus », c'est-à-dire de la pensée musicale se développant au cours d'un processus et s'incarnant dans du son (fût-il médiatisé par la partition). Les différences sont que, dans le cas de la composition, le retour en arrière, au cours du processus, est possible et que la production du son est différée ▶132.

Un autre auteur, John Gennari, exprime cette même idée de la prédominance essentielle du processus. Il l'élève même au rang de postulat :

▶130 Brownell 1994, p. 15. Il est intéressant d'ailleurs de noter que cette métaphore est utilisée également, mais « dans l'autre sens » en quelque sorte, par Calvin Hill, que cite Paul Berliner : « Je pensais, "Mais comment les musiciens de jazz peuvent-ils attraper des notes dans l'air ambiant ?" Je n'avais aucune idée du savoir que cela supposait. C'était comme de la magie pour moi à ce moment. » (Berliner 1994, p. 1).

▶131 *Cf.* chapitre XIV, p. 532-535.

▶132 Mais on pourrait objecter aussi que, dans le cas de l'improvisation qui se diffuse par le disque (ce qui reste tout de même un moyen important), il est une forme de retour en arrière possible par l'effacement de la prise et l'enregistrement d'une nouvelle prise. Par ailleurs, dans ce cas, la production du son n'est pas différée (le son est émis au moment où il est conçu), mais en revanche, sa réception, elle, est différée.

« Et parce que la sémantique du jazz s'articule autour du processus plutôt que sur une forme donnée, le jazz engendre de nouveaux sens à chaque processus. Le rôle central, dans la performance jazz, du solo improvisé confère un privilège au style individuel et impose aux solistes de constamment chercher de nouvelles approches à du matériel familier. En modifiant le timbre, retravaillant le phrasé, ajustant les nuances, repensant les relations harmoniques et rythmiques, et réinventant les mélodies, les improvisateurs du jazz cherchent constamment à établir la différence, à distinguer leur voix de celles des autres performeurs, et de marquer chaque performance comme une étape distincte au sein de leur œuvre propre. » [133]

Il me semble que Gennari nous parle ici du fait que deux performances distinctes, dans le jazz, sont deux œuvres distinctes. Par ailleurs, nous dit-il, l'improvisation est un processus, ce dont personne ne doute. Mais je ne vois pas en quoi ces *quasi*-évidences démontrent un quelconque primat du processus. Par ailleurs, tout ce qui se dit là de l'improvisation, de l'improvisateur et de la performance me paraît, ici encore, applicable, *mutatis mutandis*, à l'interprétation dans la musique savante, voire à l'écriture, au compositeur et à la partition.

Brownell commente ensuite un auteur – Milton Stewart – qui se livre à une description très minutieuse d'une œuvre (un solo de Clifford Brown) faisant intervenir plusieurs paramètres et inventant certains de ses codes de notation [134]. Brownell cite d'abord Stewart avant de contester sa méthode :

« [Milton Stewart] : "La référence à la *pensée* de Clifford Brown à travers son œuvre inclut des réponses subconscientes à des stimuli aussi bien que des processus conscients de pensée logique. C'est la conviction de l'auteur que l'organisation d'une grande partie du développement structurel de Brown durant ses choruses est le produit d'un projet *(planning)* conscient ou inconscient, et représente ainsi de la pensée, d'une sorte ou d'une autre." Stewart accepte comme une donnée que le "développement structurel", en soi et de soi, est la preuve du projet (que j'entends comme impliquant préméditation, travail sur... composer en d'autres mots). La méthode analytique de Stewart trouve la structure et en déduit que le projet est prouvé. C'est l'erreur de l'argument circulaire. » [135]

Ce que Brownell ne prend pas en compte dans l'affirmation de Stewart, ce sont les deux possibilités, action subconsciente ou consciente de la pensée, ce qui me paraît le point plus important de la citation car, de cette façon, il ouvre à ce qui semble au cœur du processus d'improvisation : cette microseconde où le cerveau, les doigts, pressés par le temps réel de la production du son, agissent sans que le contrôle relève du tout conscient, sans que le retour soit possible. On peut discuter de savoir si la distinction subconscient/conscient est juste [136], si une action « subconsciente » relève encore de la pensée, mais l'important me paraît d'admettre qu'il y existe autre chose que de la pensée rationnelle consciente. Je pense avec Milton Stewart que l'improvisation, idiomatique, en l'occurrence celle que pratique Clifford Brown, fondée sur des codes précis et contraignants, procède effectivement de quelque chose de cet alliage entre pensée consciente et acte plus ou moins réflexe. J'ai également le sentiment que John Brownell ne peut admettre qu'il y ait de la

[133] Gennari 1991, p. 450.

[134] Stewart 1979.

[135] Brownell 1994, p. 15-16.

[136] Peut-être faudrait-il préférer à « subconscient » « inconscient », « non conscient » ou encore « réflexe ».

préméditation dans le processus d'improvisation, un pré-improvisationnel tel qu'on a tenté de le définir plus haut ▶137.

Si, comme semble le faire Brownell, on conteste l'existence d'un tel niveau antérieur (ou profond), précédant l'improvisation elle-même (qu'on le définisse à la façon proposée par Jeff Pressing ou autrement), si réellement on exclut toute idée de préméditation, je ne vois d'autre solution que d'être ramené à la thèse de l'écriture automatique qu'il paraît très difficile de soutenir.

Commentant toujours le même auteur, John Brownell évoque ensuite les formules de l'improvisation précisément dite formulaire dont parle Stewart :

> « Cela représente un nouvel obscurcissement des eaux dans la distinction improvisation / composition. Si nous considérions seulement les *produits* de l'improvisation, les transcriptions notées, *comme s'ils étaient* des compositions / pièces / artefacts artistiques en elles-mêmes et d'elles-mêmes, alors et seulement alors pourrions-nous appliquer ces catégories analytiques. Pourtant, la formule, dans ses sens à la fois musical et littéraire, n'est pas un arrangement spécifique d'éléments, c'est plutôt un moule, une forme, un gabarit [*template*] qui est ensuite empli en fonction des besoins du moment. La tentative de trouver la preuve de l'improvisation formulaire peut être ainsi un mode processuel d'analyse qui est fondamentalement différent des modes réductifs d'analyse qui ont été discutés jusqu'ici. » ▶138

Deux choses encore ici :

1. Je ne reviendrai que brièvement sur un point déjà évoqué au paragraphe précédent. L'auteur pose une équivalence entre les produits de l'improvisation et les transcriptions. Cela n'a rien à voir si l'on admet – ce que tout transcripteur conscient est prêt à faire – que la transcription n'est qu'une formalisation de certains éléments du produit en question.

2. L'auteur affirme ensuite que la formule n'est pas un « arrangement spécifique d'éléments », mais « un moule, une forme, un modèle ». On peut admettre que la présentation par Milton Stewart de la formule comme un bloc pré-pensé et préconçu, qui se glisserait, presque par effraction, dans les lignes improvisées, est problématique. Il n'en reste pas moins que tout connaisseur est capable de reconnaître les *licks*, les clichés de Charlie Parker, Clifford Brown, Miles Davis ou Wayne Shorter, car tous les musiciens en usent, y compris les plus illustres. Il serait abusif de les réduire à des sortes de béquilles qui viendraient suppléer au manque d'imagination. On peut au contraire les voir comme des éléments dynamiques du vocabulaire des improvisateurs ▶139. Mais surtout, à supposer qu'on préfère avec Brownell l'idée de moule, de forme ou de gabarit, il s'agit bien de matériau pré-improvisationnel. Où est alors cette « différence fondamentale » entre modes d'analyse « processuel » et « réductif » ? Et Stewart ne s'acharne-t-il pas de son côté à décrire aussi un processus d'improvisation, au-delà de la conception exacte que l'on peut proposer de la formule ou de tout autre matériau pré-improvisationnel ?

▶137 ***Cf.*** **chapitre III, p. 135.**

▶138 Brownell 1994, p. 17.

▶139 Henry Martin discute amplement cette question (Martin 1996a).

Je souhaiterais proposer un dernier exemple de la difficulté à articuler les deux notions. Steven Block, dans un article de 1997 consacré à l'utilisation du modèle de la *set-theory* dans le cadre du jazz, livre en guise d'introduction une réflexion générale sur l'analyse du free jazz :

> « Les descriptions passées du free jazz incluent :
> – l'improvisation sans aucune structure prédéterminée ;
> – l'improvisation dans laquelle les performeurs jouent "en dehors" de la grille harmonique du thème ;
> – l'improvisation fondée sur une inspiration graphique ou non musicale autre ;
> – l'improvisation dominée par des considérations de textures. » [140]

Nous sommes ici typiquement dans le cas où le processuel non syntaxique l'emporte largement voire efface le syntaxique. Mais la conclusion de Steven Block est différente :

> « Isoler ces qualités, malheureusement, gèle le style en un produit fini que les œuvres innovatrices anciennes "promettent" mais qu'elles ne possédaient pas encore complètement. » [140]

Pourquoi l'auteur veut-il déceler dans les quatre propositions concernées un acte de « gel du style en un produit fini ». En effet, les quatre propositions sont quatre actions, donc constituant tout ou partie d'un processus, lequel, bien entendu s'incarnera dans un produit, à l'examen duquel on pourra tenter de reconstituer des processus de production. Il me semble qu'il s'agit de la même erreur que commet John Brownell : confondre la distinction « syntaxique - processuel non syntaxique » avec « processus - produit ».

2.2.3 Critique des modèles

Mais peut-être les réponses de John Brownell à ces questions se trouvent-elles dans une deuxième partie de son article qu'il consacre aux modèles processuels, expression qu'il emploie pour décrire « ces modèles de comportement musical qui sont caractérisés par une concentration sur l'improvisation comme processus, en tant que déploiement dynamique plutôt que comme objet statique » [141] ? Il propose alors deux types de ces modèles : l'improvisation formulaire et les modèles linguistiques.

• L'improvisation formulaire

Il est question désormais de l'observation de la poésie épique par Albert Lord et Milman Parry [142] à laquelle les théoriciens de l'improvisation jazz se sont effectivement souvent référés. Pour Brownell :

> « L'application des théories de [Milman] Parry et [Albert] Lord à la musique se fait par analogie. Il est intéressant de noter que, dans une musique qui est célébrée pour son contenu émotionnel, il y a eu relativement peu de recherche de la sémantique de l'improvisation jazz. » [143]

[140] Block 1997, p. 206.
[141] Brownell 1994, p. 17.
[142] *Cf.* chapitre XII, note [73].
[143] *Cf.* chapitre XI, p. 426 note [69].

Ce modèle « processuel » pourrait-il se révéler utile pour le jazz ? On ne le saura pas puisque, pour l'auteur ce type de modèle, 1. ne s'applique que par analogie, 2. ne semble pas avoir eu d'application au jazz, 3. aurait pu permettre une analyse du « contenu émotionnel », lequel serait censé être un point fort du jazz [144], tous arguments qui paraissent disqualifier pour Brownell la référence à ce modèle.

Reste alors un seul type de modèle processuel, celui qui se réfère à la linguistique.

- **Modèles linguistiques**

> « Les parallèles entre la musique et le langage ont été notés à de nombreuses reprises. Jusqu'à récemment, la notion de musique comme langage universel était tout à fait répandue [mais] "cette forme de monisme était discréditée et passa de mode" [Leonard Meyer]. Il était pourtant très difficile de résister à la tentation de poursuivre la quête. C'était spécialement vrai dans le cas des musiques improvisées, où les parallèles avec le langage sont encore plus séduisants. » [145]

John Brownell énumère alors trois concepts de la linguistique qui ont suscité l'idée de les appliquer à la musique : la structure profonde, la bonne formation et l'existence de règles transformationnelles. Il se montre là aussi sceptique sur l'exportation de ces concepts vers la musique et encore plus vers les musiques improvisées et revient finalement à son idée principale :

> « La question qui doit être posée à ce point est : les modèles formels de musique nous disent-ils quelque chose de nouveau au sujet du processus de création spontanée ou ne nous procurent-ils simplement qu'une autre perspective analytique sur la vieille vision de l'improvisation comme objet ? » [146]

On comprend que la réponse est donnée dans la question : les modèles processuels ne sont pas plus opérants que les réductifs. Ils offrent « une autre perspective », mais ne résolvent pas le problème principal. À ce titre, ils ne trouvent pas grâce non plus aux yeux de notre auteur.

> « Je crois que quand un système formel est conçu, produisant vraiment de la musique (qu'elle soit improvisée ou composée n'a pas d'importance) de qualité, dans une sorte de test de Turing musical, les détails de la façon dont ce système fait ce qu'il fait seront aussi inaccessibles à l'analyse que l'esprit de Herbie Hancock l'est. » [147]

On arrive ici au terme du raisonnement : tant qu'on ne pourra pas voir en direct le fonctionnement du cerveau d'Herbie Hancock en train d'improviser, il sera vain de s'acharner sur la construction de modèles analytiques. C'est donc, *in fine*, l'acte même d'analyse dont la portée se trouve mise en doute, et non plus seulement la validité de la transcription ou le produit par rapport au processus. Tout le mal viendrait d'une incapacité des analystes à sortir des schèmes de pensée de la musique occidentale :

> « L'approche traditionnelle de la théorie musicale occidentale a été de traiter la musique comme pouvant être complètement représentée par un enregistrement graphique. L'improvisation, parce qu'elle contourne l'étape intermédiaire de la représentation, a été regardée comme un artisanat plutôt qu'un art, parce qu'elle ne permet ni contemplation ni révision. Dans cette optique, les improvisateurs créent dans le feu de l'action,

[144] **Ce qui est à mon sens loin d'aller de soi.**

[145] **Brownell 1994, p. 20.**

[146] ***Ibid.*, p. 21.**

[147] ***Ibid.*, p. 23.**

à l'improviste, fabriquant comme ils avancent, et de la sorte (ainsi le dit la théorie), leur produit ne devrait pas être évalué avec les mêmes critères esthétiques que la musique composée. De fait, si c'est évalué de la sorte, l'improvisation jazz en ressort comme de seconde zone. Beaucoup d'apologues du jazz ont exprimé leur désaccord avec cette exclusion, mais dans le même temps n'ont pas questionné son postulat fondamental, en l'occurrence l'importance du rapport écrit, la partition ou la transcription. Un examen des divers modèles analytiques de l'improvisation jazz nous renseigne autant (peut-être plus) sur les travers des analystes que sur la musique elle-même. » ▶148

On a le sentiment de retrouver ce même radicalisme de Derek Bailey, lequel refuse l'enregistrement au nom d'une conception qu'on pourrait dire suprématiste pour ne pas dire mystique, de l'improvisation. Vision, semble-t-il, enracinée dans un refus principiel de la trace – qu'elle soit enregistrée (le disque), notée (la transcription) ou conceptuelle (le produit) – qui s'opposerait terme à terme à l'événement, à la performance, au processus. L'improvisation serait un objet céleste venu de nulle part (pas de pré-improvisationnel) et partant dans les airs dès qu'il se met en acte, c'est-à-dire sans existence physique et sans temporalité. Comme ces particules qu'on ne peut observer qu'une microseconde (et qu'on modifie, voire détruit en les observant). Se profile par ailleurs une hantise d'avoir à penser comme la tradition savante de la musique occidentale (ce qui n'est pas sans rappeler l'impératif que se donnait ce philosophe français du XXe siècle, de « casser les os dans sa tête » ou le « penser contre soi »), notre compréhension à nous autres occidentaux se trouvant irrémédiablement emprisonnée dans des habitudes de pensée semblables à une camisole, dont il faudrait impérativement se débarrasser. À traquer ces fantômes de façon obsessionnelle, ne se retire-t-on pas les moyens d'une lucidité au moins partielle en se coupant les ailes ? Bien sûr, on ne peut qu'être d'accord avec la nécessité proclamée de trouver une juste approche d'un objet particulier, le jazz (c'est ce qu'on essaie modestement de faire dans le présent ouvrage). Bien sûr, on ne doit pas se contenter de plaquer sans questionnement des outils conçus pour d'autres musiques, d'autres pratiques. Faut-il pour autant s'empêcher même de s'accorder les modes de pensée qui ont conduit à les élaborer ? Et pour les remplacer par quoi ?

Si, comme c'est mon cas, l'on récuse l'idée d'une irréductibilité fondamentale entre composition et improvisation, posée *a priori*, laquelle se manifesterait au moment de l'analyse par une opposition tranchée entre le produit et le processus, et que l'on considère composition et improvisation comme deux gestes de production de la musique incluant de la préméditation, du pré-compositionnel d'un côté, du pré-improvisationnel de l'autre, est-ce à dire pour autant qu'on abolit toute différence entre les deux ? De mon point de vue, les deux gestes ne sont pas irréductiblement, fondamentalement, différents. Ils ont même, étonnamment peut-être, beaucoup de points communs (verre à moitié plein). Ils n'en comportent pas moins des différences tout aussi importantes (verre à moitié vide). Il en est une, évidente, qui a été maintes fois signalée : dans la composition, la production du son est différée par rapport à sa conception, ce qui autorise à revenir autant de fois que voulu sur la conception de la musique à un instant « t » de son déroulement aussi bien que dans sa continuité

▶148 Brownell 1994, p. 23.

et de la retravailler. L'improvisation en revanche implique la coïncidence entre la conception (laquelle n'exclut en rien la préconception qui est en réalité sa condition de possibilité), la réalisation et la production de son. Une deuxième différence est plus difficile à appréhender : il s'agit du rôle du geste d'écriture graphique, des schèmes de pensée qui sont induits par la notation comme mode de conception. Question difficile car, d'une part, il n'est pas dit que certains de ces schèmes ne puissent pas se retrouver dans une production de musique faisant l'économie de la notation, et d'autre part, comme on le sait, le noté n'est pas toujours absent de la conception du jazz, même dans des formes largement improvisées.

2.2.4 Le sens

Reste encore la question du sens :

> « Bien que Stewart ait raison (et se montre exceptionnel dans le champ réductif) en reconnaissant l'importance de ce qu'on pourrait appeler la microstructure dans la musique improvisée (variabilité rythmique, intonationnelle et timbrique), pour quelqu'un qui doit connaître le travail de [Leonard] Meyer sur la signification en musique, il est difficile de voir comment Stewart peut considérer que même une description finement détaillée d'un produit musical peut faire fonction d'explication de ce produit. » ▶149

On en vient au syndrome de la « visite guidée » : un contenu musical formalisé n'est pas une explication en soi, il demande à être mis en relation, soumis à des hypothèses pour avoir une chance de fournir une explication de quelque ordre et ampleur que ce soit. Mais on ne voit pas en quoi cette autre *quasi*-évidence remet en cause la possibilité que la « microstructure », parmi d'autres contenus musicaux, soit porteuse de sens – fût-il fragmentaire. On notera par ailleurs que les microstructures évoquées – « variabilité rythmique, intonationnelle et timbrique » – relèvent plutôt du processuel que du syntaxique. On est donc très loin ici des distinctions opérées par Charles Keil.

Ces interrogations ont, de loin en loin, mené certains auteurs à une critique radicale de l'analyse. Ajay Heble :

> « Considérons par exemple l'explication par Gunther Schuller de sa propre méthodologie dans la préface de son livre de 1989, *The Swing Era* : "Je me suis imaginé arrivant au jazz sans aucun savoir ni aucune préconception préalables, commençant, *tabula rasa*, à écouter les enregistrements – systématiquement et de façon exhaustive... Cette sorte d'écoute systématique / exhaustive de l'évidence enregistrée – souvent la seule information fiable dont dispose l'historien de jazz – place les choses dans une vraie perspective, parfois aveuglante" [...] Bien que Schuller reste conscient du fait qu'"aucun art ou acte de créativité ne se tient dans l'isolement, autosuffisant et sans subir d'influence de son époque, son environnement social et culturel, et sa propre histoire", on pourrait bien dire de l'exposé de méthodologie influent que j'ai cité qu'il porte quelque responsabilité dans l'institutionnalisation continue de modèles d'enquête formalistes dans le commentaire sur le jazz. Comme le note justement [John] Gennari, "Schuller semble se faire l'avocat d'une approche critique dans la lignée du *New Criticism*, qui aborde les œuvres d'art individuelles comme des objets autosuffisants

▶149 **Brownell 1994, p. 15.**

demandant à être élucidés comme des œuvres esthétiques autonomes plutôt que comprises comme des documents créés dans des contextes socio-historiques spécifiques. » [150]

C'est donc l'autonomie de l'objet musical, censément illusoire, qui est encore visée ici, dont l'exercice analytique supposerait inévitablement le postulat. Cette critique d'une analyse ne pouvant faire autrement que de trahir une conception accordant à l'objet musical une certaine autonomie, prend parfois le nom d'essentialisme, dont l'analyse serait encore l'une des modalités principales (devenant donc, à ce titre, un exercice coupable). Philip V. Bohlman :

« Dans les mains du musicologue, la notation conduit à une autre modalité de l'essentialisation, en l'occurrence l'*analyse*. L'un des buts de l'analyse est de représenter la forme, et quand elle ne peut représenter la forme, elle impute la forme, fournissant de la sorte un moyen de circonscrire la musique à la musique, parfois de façon tautologique, et parfois en nous affranchissant de la responsabilité de faire l'expérience de ce que nous ne comprenons pas. L'analyse rend possible la classification des traditions orales, parallèlement à la construction de généalogies et de familles mélodiques putatives dans lesquelles une chanson en engendre une autre. Ainsi l'analyse gèle-t-elle la tradition orale, lui enlevant sa qualité d'oralité, et empêche entièrement l'expérience auditive. » [151]

Ce vice de conception originel prendrait lui-même sa source dans une autre forme d'essentialisation, que l'on trouve en amont de l'analyse, la notation :

« Probablement aucune forme d'essentialisation de la musique n'est plus répandue que la *notation*. La notation représente la tradition orale, ou les intentions du compositeur, ou les commodités de l'industrie de l'édition, et ainsi révèle remarquablement diverses capacités à discipliner la musique. La notation insiste sur le droit de la musique à n'être que ce qu'elle est, noir sur blanc, des notes sur une page, la musique comme objet. La notation extrait la musique du temps et de l'espace qu'elle occupe à travers la performance, et ainsi la décontextualise. » [152]

D'autres ne s'embarrassent pas de ces arguments. Derek Bailey :

« Pour le théoricien de la musique, aucune description ou évaluation ne semble exister sans une analyse technique, qui dépend généralement à son tour de la transcription et de la dissection. Pour décrire ou évaluer l'improvisation, l'analyse technique formelle se révèle inutile. » [153]

Pour Amiri Baraka (LeRoi Jones) enfin :

« L'analyse musicologique stricte du jazz, qui a récemment connu une vogue, est aussi limitée comme moyen mis au service d'une critique du jazz qu'en tant que stricte approche musicologique. Le transcripteur de tout solo de jazz, ou de blues, n'a aucune chance de capturer ce qui, dans les faits, constitue les éléments les plus importants de la musique [154]. […] Un exemple musical imprimé d'un solo d'Armstrong ou d'un solo de Thelonious Monk, ne nous dit presque rien à part la futilité de la musicologie formelle quand elle s'applique au jazz. Non seulement les effets variés du jazz sont presque impossibles à noter, mais chaque note *signifie quelque chose* de tout à fait extérieur à la notation musicale. Les notes d'un solo de jazz existent dans une notation strictement pour des raisons musicales. Les notes d'un solo de jazz, quand elles

[150] Heble 2000, p. 14.

[151] Bohlman 1993, p. 420-421.

[152] *Ibid.*, p. 420.

[153] Bailey 2003, p. 31. Mais il est vrai que Derek Bailey parle ici d'improvisation et non de jazz.

[154] Cette idée est assez répandue dans la musicologie étatsunienne. On la trouve également chez John Gennari : « Les *blue notes*, les microsons, les polyrythmes et les harmonies étendues du jazz constituent un vocabulaire musical et une grammaire qui ne peuvent être représentés correctement par les systèmes de notation usuels de la musique occidentale. De la même façon, le scat diffère de la logocentrie tyrannique de l'anglais usuel, évitant les paroles de référence au profit de sons vocalisés […]. » (Gennari 1991, p. 449-450).

arrivent à existence, existent comme elles le font pour des raisons qui ne sont que concomitamment musicales. » [155]

Bien au-delà du problème de la transcription, c'est donc celui de la validité même de l'analyse qui se trouve posé par Amiri Baraka. Au-delà de l'analyse encore, c'est jusqu'à la pertinence du niveau musicologique, voire musical, qui est mise en question. Dans ces conditions, on ne voit plus bien ce qui reste à faire au musicologue puisque le niveau le concernant est en quelque sorte transparent :

> « Les notes *signifient quelque chose* ; et ce quelque chose, indépendamment de ses considérations stylistiques, fait partie de la psyché noire en tant qu'elle dicte les diverses formes de la culture Noire. » [156]

Ces déclarations constituent une sorte d'acmé d'un discours qui, au total, exprime une position référentialiste radicale (au sens de Leonard Meyer) [157], impliquant une réticence fondamentale vis-à-vis la « musicologie formelle » en raison de sa « futilité ». On ne s'étonnera pas, dans cette mesure, qu'il produise surtout des interdits et peu de produit musicologique.

Qu'on ne s'y trompe pas cependant. Il ne s'agit pas ici d'une opposition entre musique improvisée et musique écrite, entre musique afro-américaine et tradition occidentale savante, mais d'une opposition d'approches qui transcende entièrement ces frontières.

2.2.5 Propositions

Sans aller pour l'instant plus loin sur cette question, je proposerai de résumer ma position sur les points qui viennent d'être évoqués par les énoncés suivants, lesquels, je l'espère, pourront servir à clarifier les bases des discussions ultérieures sur les procédures d'analyse :

1. Il n'est pas possible, concernant l'improvisation jazz, de séparer processus et produit ou en tout cas de considérer le premier en passant par-dessus le second : on ne peut accéder, d'un point de vue analytique, au processus (en réalité l'imaginer, essayer de le reconstituer) que *via* le produit [158].

2. C'est le produit qui est l'objet de l'analyse : le processus de production n'en représente qu'un aspect. Les caractéristiques syntaxiques en particulier – l'un des objets privilégiés de l'analyse – sont tout entières dans le produit et observables à ce niveau. Cela n'empêche en rien de faire le départ entre du « syntaxique » et du « processuel non syntaxique », lesquels impliquent des attitudes analytiques distinctes [159].

3. La transcription est un objet souvent, voire toujours nécessaire à l'analyse. Elle ne doit pas être confondue avec l'œuvre dont elle ne formalise que certains aspects. C'est l'enregistrement mécanique qui est le support de l'œuvre.

4. L'enregistrement est une opération qui constitue l'œuvre en la transformant en objet discrétisé (incarné dans un objet physique : rouleau, disque, bande,

[155] Baraka 1968, *in* Baraka 1999, p. 182. Ce passage est issu d'un article intitulé « Jazz and the White Critic », publié en 1963.

[156] *Ibid.*, p. 182.

[157] Meyer 1959, p. 1.

[158] Opinion que semble partager Paul Berliner : « Bien que les performances fixées dans les enregistrements soient utiles au premier chef pour l'analyse auditive, le travail laborieux de la transcription fournit des images interprétatives des pensées des improvisateurs. » (Berliner 1994, p. 11). Sans doute Henry Martin aussi. En tout cas, sur un exemple précis – la question des intentions du soliste en train d'improviser par rapport à ce qu'il a effectivement joué – il développe une position qui me paraît aller tout à fait dans le même sens. On y reviendra.

[159] Pour le second, on pourra se référer par exemple à plusieurs études cherchant à percer le mystère de la mise en place vocale de Bille Holiday (Burns 2005, Folio - Weisberg 2006, Huang - Huang 1996).

fichier) et lui permet d'être reproduite, diffusée, réécoutée, la rendant ainsi disponible pour tous et analysable (aux conditions d'une reproduction raisonnablement fidèle en fonction des technologies disponibles et d'un *imprimatur* donné par les performeurs qui la reconnaissent ainsi comme œuvre de leur main). C'est une opération qui précède l'analyse.

5. La transcription, elle, est une opération relevant de l'analyse. Son résultat, l'objet-transcription, incorpore donc des choix interprétatifs et révèle déjà une vision de l'œuvre. Pour autant, cet objet constitue un matériau analytique qui ne délivre, en lui-même, aucun sens de la musique transcrite. C'est à l'analyste de traiter ce matériau, de le mettre en relation, de l'interpréter et, *in fine*, d'émettre des hypothèses pouvant concerner le sens de la musique qui a fait l'objet d'une notation.

6. Les modes de production de la musique que constituent, la composition d'un côté et l'improvisation jazz de l'autre, s'ils diffèrent, ne le font pas tant par une différence essentielle dans la relation entre le processus, le produit et le support, mais plutôt sur les modalités de ces étapes, lesquelles révèlent au contraire une symétrie certaine entre ces deux modes ▶160. Frank Tirro par exemple en a souligné certains traits :

« Les meilleurs solos de jazz sont, de fait, constructifs par nature et peuvent être évalués syntaxiquement comme le sont les compositions téléologiques du compositeur de tradition savante. Considérée d'un point de vue formaliste, la plus grande partie du jazz partage avec la plus grande partie de la musique de tradition savante, une orientation ciblée qui distingue les débuts, les milieux et les fins. Les moyens par lesquels les fins sont atteintes, dans le cadre des normes du style concerné, peuvent être visés d'une grande variété de façons, avec une variété égale de chances de succès. Le compositeur savant et l'improvisateur de jazz procèdent tous deux en tâchant de prolonger une situation musicale antécédente de telle façon que la pièce satisfasse aux attentes latentes impliquées par le commencement, en traversant une course d'obstacles musicale qui retarde la gratification et crée la tension. » ▶161

2.3 Sur quelques exemples

Je souhaiterais pour finir m'attarder sur trois exemples : les œuvres, devenues historiques, enregistrées par Miles Davis et Gil Evans entre 1957 et 1962, les œuvres d'André Hodeir relevant de l'improvisation simulée, et *Köln Concert* de Keith Jarrett.

2.3.1 Miles Davis & Gil Evans, 1957-1962

Miles Ahead, *Porgy & Bess*, *Sketches of Spain*, *Quiet Nights*. Inutile de revenir sur l'importance de ces œuvres dans l'histoire du jazz. On a pu se demander pourquoi leurs auteurs ne les avaient jamais rejouées sur scène ▶162. La réponse m'a toujours paru aussi simple que la question : ces œuvres une fois mises sur pied et enregistrées, il n'y aurait plus eu de sens à les rejouer, parce qu'on n'aurait rien pu y ajouter de

▶160 Heinrich Schenker lui-même, qu'on ne peut soupçonner de mésestimer l'écriture pouvait écrire : « [...] l'arrière-plan est concomitant à l'avant-plan et [...] l'arrière-plan est donc toujours et partout présent à l'avant-plan. La chronologie de la création proprement dite est autre chose. Elle ne suit pas aussi étroitement les liens logiques que l'image semble l'indiquer à ceux qui ne comprennent pas. La fantaisie du compositeur s'enflamme bien plus, par un talent d'improvisation, à n'importe quel geste. » (*in* Meeùs 1993, p. 46, note 1).

▶161 Tirro 1974, p. 286.

▶162 À l'exception de l'émission de télévision de Robert Herridge en 1959, du concert du Carnegie Hall de 1961 et du *remake* – sans Gil Evans – de Montreux en 1991.

significatif. Le plaisir, l'excitation auraient disparu. L'envie en tout cas ne semble pas s'être manifestée, et cela ne s'est pas fait. J'attribue cela au fait, précisément, que ces pièces relèvent d'un jazz très écrit. La marge d'improvisation est trop faible pour que la probabilité incertaine d'un événement nouveau puisse justifier de faire revivre ces œuvres en direct. L'excitation de la première réalisation (évidente à l'écoute des répétitions enregistrées) n'aurait pu être retrouvée, alors que Miles Davis la trouve toujours en jouant « All of You » pour la énième fois en quintette, précisément parce que la marge d'improvisation est infiniment plus grande. Cependant, si, à mon sens, ces œuvres ont rencontré et rencontrent toujours un tel écho, cela se doit bien sûr à la merveilleuse écriture de Gil Evans et au jeu superlatif de Miles Davis, mais avant tout parce qu'elles ne sont pas totalement écrites. Les mêmes arrangements avec des parties de trompette entièrement écrites, même superbement rejouées par Miles Davis ou un autre grand trompettiste, n'auraient sans doute pas rencontré une réception aussi enthousiaste, n'auraient pas suscité dans le public une excitation comparable à celle que l'on sent dans la fabrication, notamment des parties improvisées, fussent-elles réduites par rapport à la proportion d'écriture.

2.3.2 André Hodeir et l'improvisation simulée

Prenant acte de l'impossibilité du retour en arrière consubstantielle au processus d'improvisation, André Hodeir en déduisait un handicap structurel de celle-ci par rapport à la composition. Selon lui, une improvisation ne peut, syntaxiquement, être aussi parfaite qu'une composition précisément parce que le retour impossible la contraint à laisser subsister de mauvais choix à côté de bons choix ▶163. C'est pour remédier à cette carence qu'Hodeir conçut l'idée d'une « improvisation simulée » consistant à écrire une partie comme si elle avait été improvisée, c'est-à-dire à reproduire le geste d'improvisation en l'affranchissant de sa faiblesse congénitale par un retour en arrière retrouvé. Le pari est évidemment que la simulation sera crédible, c'est-à-dire que rien ne se perdra de l'improvisation dans une version mimée par un geste d'écriture.

Les œuvres maîtresses fondées sur cette option sont « Anna Livia Plurabelle » et « Bitter Ending » (par ailleurs parmi les dernières de leur auteur). Je pense qu'il s'agit de très grandes œuvres de jazz, très sous-estimées, notamment pour l'originalité, la sophistication, la poésie de l'écriture. Pourquoi n'ont-elles rencontré que si peu d'écho ? Sans doute pour un certain nombre de mauvaises raisons (la période de la fin des années 1960 et du début des années 1970 où personne n'avait envie de voir un monsieur en costume et cravate, Blanc de surcroît, proposer une œuvre dont l'écriture était la raison d'être, peut-être la nationalité non étatsunienne de leur auteur, une promotion insuffisante...), mais aussi pour une raison plus profondément musicale : il y manque, à mon sens, malgré toutes leurs qualités, quelque chose, de l'ordre, encore une fois, de l'excitation, qu'auraient sans doute pu apporter des parties réellement improvisées, avec peut-être leur lot d'imperfections syntaxiques, mais certainement porteuses d'autre chose, d'un autre message. Ce qui a été gagné en perfection s'est perdu, en plus grande proportion, en une certaine imprévisibilité ▶164, dont je suis convaincu qu'elle se perçoit.

▶163 Charlie Parker intégrait, semble-t-il, cette idée de la succession d'idées alternativement bonnes ou mauvaises dans le cours d'une improvisation. C'est du moins comme cela que j'interprète l'anecdote rapportée par Gil Evans : « Bird avait l'habitude de dire : "la musique c'est oui, oui, oui, oui, non, oui, non, non, oui, oui, non, non". Quand vous jouez, les décisions se prennent en une fraction de seconde. » (Evans - Cugny 1988).

▶164 J'évite à dessein le terme « spontanéité ».

2.3.3 Köln Concert de Keith Jarrett

Il peut être intéressant de se pencher sur ce disque, non pas tant pour l'immense succès, très imprévu, qu'il a rencontré ▶165, mais pour trois autres motifs : 1. il s'agit d'une œuvre en solo, ce qui simplifie le raisonnement comparatif entre deux pratiques de la musique (improvisation et écriture), car l'élément de l'interaction si important pour l'improvisation est absent, l'improvisateur étant en quelque sorte seul avec lui-même comme l'est le compositeur ; 2. l'idiome n'est pas sans rappeler celui de certaine musique de la tradition savante (les œuvres pour piano des périodes romantique et post-romantique) ; 3. le disque incorpore plusieurs niveaux d'improvisation.

Je commencerai par là : qu'est-ce qui nous permet de dire presque à coup sûr – alors qu'aucune indication de pochette n'est donnée sur ce point – que le « Memories of Tomorrow » joué en rappel du concert est une composition et pas une improvisation « libre » ? Plus exactement une improvisation sur une composition alors que tout le reste a l'apparence d'une improvisation libre, c'est-à-dire ne se fondant sur aucune composition préalable. Des éléments syntaxiques, sans aucun doute : récurrence de séquences harmoniques (grille), identification d'un thème et d'une forme thème-solos-thème, c'est-à-dire les règles d'une certaine « bonne formation » de la pratique commune du jazz.

Dans les grandes plages librement improvisées de ce concert, (plus exactement : dont on est convaincu qu'elles sont librement improvisées), comment déterminer la part du préconçu, du pré-improvisationnel ? En d'autres termes, peut-on détecter d'éventuels passages entièrement composés qui auraient pu servir de points de départ ou avoir été insérés, ni vu, ni connu (hypothèse peu vraisemblable), ou des schémas harmoniques non composés à strictement parler mais impliqués ou suggérés par un style (le style de Keith Jarrett n'est pas celui d'Abdullah Ibrahim ni de Cecil Taylor). Enfin, des automatismes, des schèmes, des réminiscences, des *topos* (celui du clavier du piano par exemple) jouent-ils ?

À supposer qu'on trouve un certain nombre de ces éléments pré-improvisationnels, qu'est-ce qui nous permettra, *in fine*, de confirmer à coup sûr l'hypothèse que cette musique relève de l'improvisation ? Les imperfections de développement qu'on y trouvera, qu'un compositeur n'aurait pas laissé passer ? Une sensation de développement erratique que ne donnerait pas une composition ? L'excitation, indéfinissable, irréductible à des éléments de syntaxe, qu'on perçoit ou croit percevoir ? Simplement le fait qu'on nous dit (Keith Jarrett, la critique, la pochette du disque) qu'il s'agit d'improvisation ? Où finalement, un mélange de tout cela et une certaine relation du geste à l'idiome, c'est-à-dire un certain nombre de traits idiomatiques qu'on ne retrouve – non qu'on ne pourrait les retrouver – dans aucun corpus de musique composée, de cette époque ou d'autres plus anciennes ?

De façon générale, il est de nombreux cas où il se révèle très difficile de déterminer si un passage, une pièce, sont improvisés ou pas, et dans quelle mesure. Le saurait-

▶165 Carr 1992.

significatif. Le plaisir, l'excitation auraient disparu. L'envie en tout cas ne semble pas s'être manifestée, et cela ne s'est pas fait. J'attribue cela au fait, précisément, que ces pièces relèvent d'un jazz très écrit. La marge d'improvisation est trop faible pour que la probabilité incertaine d'un événement nouveau puisse justifier de faire revivre ces œuvres en direct. L'excitation de la première réalisation (évidente à l'écoute des répétitions enregistrées) n'aurait pu être retrouvée, alors que Miles Davis la trouve toujours en jouant « All of You » pour la énième fois en quintette, précisément parce que la marge d'improvisation est infiniment plus grande. Cependant, si, à mon sens, ces œuvres ont rencontré et rencontrent toujours un tel écho, cela se doit bien sûr à la merveilleuse écriture de Gil Evans et au jeu superlatif de Miles Davis, mais avant tout parce qu'elles ne sont pas totalement écrites. Les mêmes arrangements avec des parties de trompette entièrement écrites, même superbement rejouées par Miles Davis ou un autre grand trompettiste, n'auraient sans doute pas rencontré une réception aussi enthousiaste, n'auraient pas suscité dans le public une excitation comparable à celle que l'on sent dans la fabrication, notamment des parties improvisées, fussent-elles réduites par rapport à la proportion d'écriture.

2.3.2 André Hodeir et l'improvisation simulée

Prenant acte de l'impossibilité du retour en arrière consubstantielle au processus d'improvisation, André Hodeir en déduisait un handicap structurel de celle-ci par rapport à la composition. Selon lui, une improvisation ne peut, syntaxiquement, être aussi parfaite qu'une composition précisément parce que le retour impossible la contraint à laisser subsister de mauvais choix à côté de bons choix ▶163. C'est pour remédier à cette carence qu'Hodeir conçut l'idée d'une « improvisation simulée » consistant à écrire une partie comme si elle avait été improvisée, c'est-à-dire à reproduire le geste d'improvisation en l'affranchissant de sa faiblesse congénitale par un retour en arrière retrouvé. Le pari est évidemment que la simulation sera crédible, c'est-à-dire que rien ne se perdra de l'improvisation dans une version mimée par un geste d'écriture.

Les œuvres maîtresses fondées sur cette option sont « Anna Livia Plurabelle » et « Bitter Ending » (par ailleurs parmi les dernières de leur auteur). Je pense qu'il s'agit de très grandes œuvres de jazz, très sous-estimées, notamment pour l'originalité, la sophistication, la poésie de l'écriture. Pourquoi n'ont-elles rencontré que si peu d'écho ? Sans doute pour un certain nombre de mauvaises raisons (la période de la fin des années 1960 et du début des années 1970 où personne n'avait envie de voir un monsieur en costume et cravate, Blanc de surcroît, proposer une œuvre dont l'écriture était la raison d'être, peut-être la nationalité non étatsunienne de leur auteur, une promotion insuffisante...), mais aussi pour une raison plus profondément musicale : il y manque, à mon sens, malgré toutes leurs qualités, quelque chose, de l'ordre, encore une fois, de l'excitation, qu'auraient sans doute pu apporter des parties réellement improvisées, avec peut-être leur lot d'imperfections syntaxiques, mais certainement porteuses d'autre chose, d'un autre message. Ce qui a été gagné en perfection s'est perdu, en plus grande proportion, en une certaine imprévisibilité ▶164, dont je suis convaincu qu'elle se perçoit.

▶163 Charlie Parker intégrait, semble-t-il, cette idée de la succession d'idées alternativement bonnes ou mauvaises dans le cours d'une improvisation. C'est du moins comme cela que j'interprète l'anecdote rapportée par Gil Evans : « Bird avait l'habitude de dire : "la musique c'est oui, oui, oui, oui, non, oui, non, non, oui, oui, non, non". Quand vous jouez, les décisions se prennent en une fraction de seconde. » (Evans - Cugny 1988).

▶164 J'évite à dessein le terme « spontanéité ».

2.3.3 Köln Concert de Keith Jarrett

Il peut être intéressant de se pencher sur ce disque, non pas tant pour l'immense succès, très imprévu, qu'il a rencontré ▶165, mais pour trois autres motifs : 1. il s'agit d'une œuvre en solo, ce qui simplifie le raisonnement comparatif entre deux pratiques de la musique (improvisation et écriture), car l'élément de l'interaction si important pour l'improvisation est absent, l'improvisateur étant en quelque sorte seul avec lui-même comme l'est le compositeur ; 2. l'idiome n'est pas sans rappeler celui de certaine musique de la tradition savante (les œuvres pour piano des périodes romantique et post-romantique) ; 3. le disque incorpore plusieurs niveaux d'improvisation.

Je commencerai par là : qu'est-ce qui nous permet de dire presque à coup sûr – alors qu'aucune indication de pochette n'est donnée sur ce point – que le « Memories of Tomorrow » joué en rappel du concert est une composition et pas une improvisation « libre » ? Plus exactement une improvisation sur une composition alors que tout le reste a l'apparence d'une improvisation libre, c'est-à-dire ne se fondant sur aucune composition préalable. Des éléments syntaxiques, sans aucun doute : récurrence de séquences harmoniques (grille), identification d'un thème et d'une forme thème-solos-thème, c'est-à-dire les règles d'une certaine « bonne formation » de la pratique commune du jazz.

Dans les grandes plages librement improvisées de ce concert, (plus exactement : dont on est convaincu qu'elles sont librement improvisées), comment déterminer la part du préconçu, du pré-improvisationnel ? En d'autres termes, peut-on détecter d'éventuels passages entièrement composés qui auraient pu servir de points de départ ou avoir été insérés, ni vu, ni connu (hypothèse peu vraisemblable), ou des schémas harmoniques non composés à strictement parler mais impliqués ou suggérés par un style (le style de Keith Jarrett n'est pas celui d'Abdullah Ibrahim ni de Cecil Taylor). Enfin, des automatismes, des schèmes, des réminiscences, des *topos* (celui du clavier du piano par exemple) jouent-ils ?

À supposer qu'on trouve un certain nombre de ces éléments pré-improvisationnels, qu'est-ce qui nous permettra, *in fine*, de confirmer à coup sûr l'hypothèse que cette musique relève de l'improvisation ? Les imperfections de développement qu'on y trouvera, qu'un compositeur n'aurait pas laissé passer ? Une sensation de développement erratique que ne donnerait pas une composition ? L'excitation, indéfinissable, irréductible à des éléments de syntaxe, qu'on perçoit ou croit percevoir ? Simplement le fait qu'on nous dit (Keith Jarrett, la critique, la pochette du disque) qu'il s'agit d'improvisation ? Où finalement, un mélange de tout cela et une certaine relation du geste à l'idiome, c'est-à-dire un certain nombre de traits idiomatiques qu'on ne retrouve – non qu'on ne pourrait les retrouver – dans aucun corpus de musique composée, de cette époque ou d'autres plus anciennes ?

De façon générale, il est de nombreux cas où il se révèle très difficile de déterminer si un passage, une pièce, sont improvisés ou pas, et dans quelle mesure. Le saurait-

▶165 Carr 1992.

on pour le break de Dizzy Gillespie du début de « Koko » ▶166 si l'on n'avait eu connaissance de la première prise ? Le saurait-on pour le solo de Louis Armstrong dans « Chimes Blues » s'il ne jouait pas deux fois le même chorus ▶167 ? De la même façon, si l'on pouvait écouter les improvisations des virtuoses du XVIIIe siècle, saurait-on vraiment décider s'ils improvisaient ou non ? « Donna Lee », « Anthropology », « Ornithology » ne sonnent-ils pas comme des improvisations notées ? Le deuxième thème de « Bud and Bird » de Gil Evans n'est-il pas fait purement et simplement des 12 mesures d'un solo de Bud Powell transcrit par l'arrangeur ? Cela ne signifie pas que tout est semblable à tout dans une grande marmite bouillonnante où l'indistinction devient la règle. Ces exemples constituent sans doute des cas à la marge. Mais tout de même. Composition et improvisation diffèrent parce que dans un cas il y a retour en arrière et réalisation sonore différée et pas dans l'autre. Aussi parce que, dans la situation d'improvisation collective, une interaction existe, qui peut jouer sur tous les paramètres alors que dans la musique écrite, elle ne porte en principe que sur ce qui relève de la seule interprétation. Ce sont des différences fondamentales. Mais elles me semblent transversales par rapport à cette relation du processus au résultat qui, elle, paraît plutôt proche, sinon semblable, dans les deux modalités de production de la musique.

Qu'on m'entende bien enfin. Je ne fais pas du concept d'excitation – bien trivial au demeurant – le commencement et le début de tout, le cœur ultime, scintillant, de l'improvisation. C'est une figuration, parmi cent autres possibles, de ce que tout un chacun peut ressentir, c'est-à-dire la part d'ineffable, d'insaisissable que porte en elle l'improvisation en acte. Et c'est précisément parce que, comme n'importe quel auditeur sensible à cette musique, je prends acte de cette part d'irréductible, de cet inanalysable que je crois l'analyse indispensable, pourvoyeuse de savoir, de meilleure connaissance de l'objet, de plaisir aussi, d'excitation parfois – osons une dernière fois le mot – tant qu'on n'attend d'elle que ce qu'elle peut donner et non ce qu'elle est, par construction, incapable de produire. Ces malentendus une fois levés, ce gai savoir-là peut se déployer, en empathie avec l'œuvre, sans autre prétention que de montrer ce qu'elle est susceptible de montrer et seulement cela, mais ce qu'elle seule est en mesure de faire.

▶166 *Cf.* chapitre III, p. 116, note ▶60 .

▶167 Cugny 2006b. Se souvenant du concert de Duke Ellington à la salle Pleyel en 1933, Hugues Panassié notait : « En général, les solos ne ressemblaient guère à ceux des disques ; certains cependant étaient identiques – ou presque – les musiciens ayant probablement jugé que leur improvisation du disque étant réussie, il était inutile de chercher à faire mieux » (Panassié 1946, p. 111).

XI LA TRANSCRIPTION

Après avoir envisagé quelques problèmes généraux et avant d'aborder la question des procédures elles-mêmes, il faut revenir à l'outil premier pour l'analyse de l'œuvre de jazz, à la fois décisif et problématique : la transcription.

On a déjà vu au chapitre précédent une série de réserves qui peuvent être émises sur l'utilisation de la transcription. Certains auteurs sont allés jusqu'à nier purement et simplement son utilité, voire à la considérer comme nocive :

> « Loin d'aider à comprendre la nature et les mécanismes de l'improvisation, les transcriptions détournent, me semble-t-il, l'attention vers des considérations secondaires. » [1]

> « Pour le théoricien de la musique, aucune description ou évaluation ne semble exister sans une analyse technique, qui dépend généralement à son tour de la transcription et de la dissection. Pour décrire ou évaluer l'improvisation, l'analyse technique formelle se révèle inutile. » [2]

La critique de la transcription n'est finalement ici qu'une vitrine pour la critique ultime de l'analyse elle-même. Je ne reviendrai pas sur cette position, radicale, et somme toute assez marginale, me semble-t-il.

> « Il paraît en effet très difficile de procéder à une analyse tant soit peu approfondie d'un phénomène musical, sans disposer au préalable de sa réduction graphique :

[1] Bailey 2003, p. xiii.

[2] *Ibid.*, p. 31.

partition pour les musiques de civilisation écrite, transcription pour les musiques de tradition orale. Phénomène fugitif par excellence, la musique demande une fixation écrite de son déroulement temporel, laquelle est censée constituer une objectivation permanente de sa réalité vivante, un "texte de référence" » [3]

« [...] L'analyse fouillée de l'œuvre à laquelle prétend la sémiologie musicale n'est pas réalisable sans l'intermédiaire d'une notation, ou, pour mieux dire, d'une *transcription*, car l'analyse doit pouvoir s'appuyer sur *un substitut symbolique* de l'événement sonore. La notation musicale est en effet ce qui rend la sémiologie musicale possible. [...] La notation musicale, pour le musicologue, joue deux rôles : ou bien elle est la trace qui rend l'identité de l'œuvre possible, et dans ce cas, on peut admettre du point de vue de l'analyse qu'elle est une image, imparfaite mais indispensable, de son équivalent sonore (c'est la notation *prescriptive* au sens de Seeger) ; ou bien elle est absente ou ne garantit pas le résultat sonore, et il faut procéder à une *transcription* des sons, toujours indispensable, car il faut pouvoir désigner ce dont elle parle (c'est la notation *descriptive* selon Seeger [4]). » [5]

Pour les praticiens, il est naturel d'être en situation d'analyse permanente. Tous les musiciens de jazz entendant une pièce se rapportant à leur musique ont pour réflexe d'en déterminer le rythme, d'identifier les séquences harmoniques, d'évaluer les sonorités instrumentales et orchestrales. Mais un tel décryptage « en temps réel » ne peut évidemment suffire à l'exigence d'une analyse dépassant le niveau le plus manifeste.

Il devient dès lors, dans la plupart des cas, nécessaire d'établir une partition, qui ne sera pas bien sûr le fait de l'auteur de l'œuvre, mais celui de l'analyste lui-même. Et cela quelle qu'en soit la destination. Que l'analyste veuille simplement éclaircir certains points d'une œuvre pour lui-même, qu'il destine cette analyse à l'enseignement, ou qu'il vise une publication, il est dans tous ces cas conduit à rédiger une partition plus ou moins complète, qui constituera le support de l'analyse, en complément de l'enregistrement lui-même, support de l'œuvre. Partition rédigée après la performance et d'après elle, elle est descriptive. Les partitions prescriptives – c'est-à-dire celles qui ont pu servir à la réalisation de la performance – sont rarement disponibles dans le jazz. Il va de soi que si l'on en dispose, il n'y a aucune raison de s'en priver pour l'analyse, mais à titre de document seulement. De même, on n'oubliera jamais que la partition descriptive n'est qu'un rapport, un témoignage sur l'œuvre elle-même qu'elle ne peut jamais recouvrir entièrement. Elle en est une figuration, mais en aucun cas son support ni l'œuvre elle-même.

[3] Arom 1985, p. 175.

[4] La distinction prescriptif - descriptif a été proposée par Charles Seeger. La notation descriptive a pour but – comme son nom l'indique – de décrire la réalité d'une musique qui a été jouée. La notation prescriptive est celle au contraire qui sert d'indication au performeur ou à l'interprète pour jouer une musique. La partition de la tradition savante est d'essence prescriptive : c'est le texte de l'œuvre auquel l'interprète doit se référer pour son exécution (Seeger 1958).

[5] Nattiez 1987.

1 PROBLÈMES GÉNÉRAUX [6]

1.1 Enjeux de la transcription

Dans le domaine ethnomusicologique, l'articulation entre enregistrement et transcription est plus complexe que dans le jazz. Tout d'abord, la pratique de la transcription remonte à un temps où l'enregistrement mécanique sur le terrain n'existait pas. La transcription et la réflexion sur sa pratique ont donc précédé celui-ci. À ces époques, les transcriptions remplissaient les deux fonctions. Elles servaient à décrire des musiques non écrites pour pouvoir les analyser, mais aussi à créer une trace de façon à ce qu'elles ne tombent pas dans l'oubli et puissent être reproduites. Ces transcriptions étaient donc à la fois descriptives et potentiellement prescriptives. Ou encore, comme le signale Bruno Nettl,

> « on ne peut toujours dire en regardant une transcription si son objet était l'un ou l'autre [descriptif ou prescriptif]. » [7]

Ensuite, quand les possibilités d'enregistrement sont apparues, un débat s'est ouvert sur la validité de la procédure d'enregistrement. Ce dernier recueillant une occurrence et une seule, se posaient alors toutes les questions relatives à sa représentativité, la variabilité par rapport à un éventuel modèle, les marges de variation, etc. L'enregistrement entrait en quelque sorte en concurrence avec la transcription en tant que nouvel outil descriptif, mais il n'abolissait en aucun cas sa nécessité. C'est que l'objet à transcrire est lui-même d'un abord très difficile. Toute la complexité de la situation est exprimée dans cette observation d'Alan Merriam :

> « Dans toute culture, si l'on considère un comportement ou une croyance quelconque, apparaît d'abord ce qui semble être une variation presque infinie des détails ; et cela vaut tout aussi bien pour la musique que pour tout autre aspect de la culture. Etant donné qu'il est impossible au chercheur de prendre en considération chaque variation instantanée pour de simples limites de temps, comment pourra-t-il jamais savoir quelle est la version "bonne" ou "correcte" d'un chant ? La réponse tient dans la distinction qui est à faire entre une précision absolue et la compréhension qu'un tel absolu n'existe probablement pas. Ce qui est important n'est pas la recherche d'une vérité unique, mais plutôt "les limites à l'intérieur desquelles une culture reconnaît et sanctionne les variations d'un mode de comportement donné" [Herskovits]. Cela revient à dire que la "vérité" ethnographique et ethnomusicologique n'est pas une entité unique et fixe, mais plutôt une série d'entités à l'intérieur d'une distribution particulière de variation, et ce sont les limites de la variation, plus qu'un absolu supposé, qui mènent à une compréhension du phénomène. » [8]

Il est très utile de repartir de cette complexité mise à jour par l'ethnomusicologie. Dans cette perspective, on peut se poser trois questions d'ordre général. La première concerne la représentativité de la performance : « ce que j'entends est-il représentatif d'une manière générale de faire ou cela constitue-t-il un cas particulier ? ». La

[6] *Cf.* aussi chapitre X, p. 339-349.

[7] Nettl 1983, p. 69.

[8] Alan Merriam *in* Arom 1985, p. 222-223.

seconde a trait à la possible existence d'un plan (« quelles sont les stratégies ? ») ou d'un arrière-plan : « la surface de ce que j'entends est-elle produite à partir d'un modèle et de règles de variabilité ? » [9]. La troisième est relative à la modélisation de ce qui est entendu : « que dois-je noter de ce que j'entends ? ». Pour l'ethnomusicologie, les trois sont étroitement liées. Le chant entendu au moment « t » que je me propose de transcrire est-il représentatif d'un archétype culturel ou constitue-t-il une exception, une aberration, un ersatz ? Pour le savoir, il me faut chercher à identifier un possible arrière-plan, et ainsi distinguer l'essentiel de l'accessoire, le motif de l'ornementation, etc., et me demander comment le noter.

Avant d'examiner ces questions dans le cadre du jazz, il est important d'avoir à l'esprit la différence fondamentale entre traditions orale et phonographique. Les musiques étudiées par l'ethnomusicologie n'ont en principe pas vocation à être enregistrées et, le plus souvent, ne le sont pas si précisément une étude de terrain ne s'en charge pas. Il en va tout à fait différemment dans le jazz, comme on l'a déjà abondamment discuté [10]. L'articulation entre enregistrement et transcription [11] y est d'une tout autre sorte. Il ne peut y avoir de concurrence parce que les deux sont d'une nature différente, sur des plans différents. En réalité, dans la tradition phonographique, l'enregistrement n'est pas du côté de la transcription mais de celui de l'objet à transcrire, ce qui change évidemment tout. De cette façon, les deux premières questions (représentativité et arrière-plan) sont les questions posées à l'analyse mais pas à la transcription.

La troisième interrogation enfin (que noter et comment le noter ?) résume tout le questionnement sur la transcription dans le jazz, Elle génère toute une série de problèmes particuliers qui seront abordés aux pages 376-391. Avant d'y venir, il faut évoquer une autre distinction proposée par l'ethnomusicologie, qui nous aide à y réfléchir dans un cadre général.

1.2 Étique / émique

Il s'agit d'une extension du couple phonétique / phonémique fondé par la linguistique :

> « [...] la première étape de la description d'une langue à tradition orale vise à en dresser le système phonologique. Au début de son enquête, le linguiste ne peut s'appuyer que sur des critères externes, physiques, acoustiques, objectivement mesurables – en d'autres termes *phonétiques*. Au bout d'un certain temps, lorsqu'il aura déterminé ce qui, *dans cette langue*, distingue un phonème d'un autre, il parviendra à en dresser le système *phonologique* ou *phonémique*, c'est-à-dire *l'inventaire de ses unités discrètes minimales*. Le chercheur aura donc ainsi recensé les unités ultimes de la langue qu'il étudie et acquis une vue précise quant à l'organisation fonctionnelle des sons qu'elle met en œuvre. Enfin, ce recensement aura été réalisé selon des critères qui appartiennent en propre à la langue considérée ; de ce fait, ils doivent être considérés comme *pertinents*. » [12]

[9] « Nous voulons savoir ce que le musicien a l'intention de faire chaque fois qu'il joue une certaine pièce de musique, et non pas *exactement* ce qu'il fit lors d'une occasion particulière. » (Alan Merriam *in* Arom 1985, p. 223).

[10] *Cf.* chapitre II.

[11] On notera d'ailleurs que les musiciens de jazz francophones utilisent le terme de « relevé », peut-être moins neutre.

[12] *Ibid.*, p. 242-243.

Le linguiste Kenneth Pike a proposé d'appliquer cette distinction à d'autres phénomènes que les langues. En ne retenant que les suffixes, il crée un nouveau couple : *étique / émique*. La description étique rend compte de ce qui est directement accessible dans une manifestation concrète du phénomène observé. Quant à l'émique :

> « Les descriptions émiques fournissent une vue interne, à l'aide de critères choisis au-dedans du système. Elles nous présentent le point de vue d'une personne familiarisée avec le système et qui sait elle-même agir à l'intérieur de celui-ci. [...] La découverte ou la mise en place du système émique requiert l'inclusion de critères relatifs au fonctionnement interne du système lui-même. [...] Les critères émiques sont apparentés aux caractéristiques internes du système, et peuvent être décrits ou mesurés efficacement les uns par rapport aux autres. » ▶13

Simha Arom résume ainsi les types des partitions produites par les deux procédés :

Partition étique :

> « c'est la transcription la plus détaillée d'une pièce musicale. Le transcripteur tente de se rapprocher au mieux de tout ce qu'il entend, c'est-à-dire de relever tous les phénomènes acoustiques perceptibles, et d'en rendre compte le plus fidèlement possible. » ▶14

Partition émique :

> « il s'agit d'une transcription qui tient compte de la marge de tolérance admise par les utilisateurs ; les déviations mélodiques et rythmiques, considérées comme non significatives par ces derniers, y sont ramenées à la norme, en vertu du jugement culturel de pertinence. » ▶14

L'interrogation est donc double : quelle est d'une part la ligne de démarcation entre étique et émique ; et de l'autre doit-on privilégier l'une par rapport à l'autre pour une juste analyse d'une œuvre de jazz ? La question de la limite entre notations étique et émique en recouvre deux nouvelles : la quantité (faut-il noter un grand nombre d'événements ou au contraire les sélectionner ?) et la nature profonde des deux notions apparentées.

On commencera par ce dernier problème. Qu'est-ce qui fait pencher une notation du côté étique ou émique ? L'étique est supposée être la première étape, naïve en quelque sorte, où l'on noterait tout ce qui passe à portée de perception, avec ses moyens propres, sans se poser à ce stade de questions sur le fonctionnement du système auquel appartient la pièce qu'on se propose de transcrire. Mais en principe, dans le jazz, contrairement à la situation ethnomusicologique, il y a peu ou pas d'écart entre la culture de l'analyste et celle de la musique objet de la transcription. Dans une posture plus proche de l'analyse classique, l'analyste du jazz agit *a priori* dans le même système.

D'autre part, la notation étique est tout de même une notation. Si l'on excepte le cas de l'analyse qui inventerait de toutes pièces son système de notation et ses conventions, la transcription se réfère toujours, au moins partiellement, à un système conventionnel, le plus souvent celui de la musique occidentale écrite (portées, clés,

▶13 Kenneth Pike *in* Arom 1985, p. 244.

▶14 Arom, Simha 1985, p. 282.

notes). Cet ensemble de conventions a déjà été l'objet d'une formalisation, d'une conceptualisation qui a établi des correspondances entre une réalité sonore et des signes graphiques, visuels. Ceux-ci forment un ensemble qu'on peut qualifier de système. Le passage de l'étique à l'émique a donc déjà été effectué d'une certaine manière. La transcription réellement étique – ou la plus purement étique – serait l'enregistrement mécanique, qui restitue presque intégralement une réalité sonore sous forme elle aussi sonore, sans impliquer de système autre que la technologie qui l'a rendu possible, que l'analyste peut se permettre de ne pas connaître. La situation du jazz est ici plus confortable que celle de l'ethnomusicologie, la question de la légitimité de l'enregistrement ne se posant pas puisqu'on a admis que son produit fournissait la matière même de l'analyse.

Mais une partie seulement de la question se voit ainsi réglée. Une fois admis que la notation étique à l'aide du système occidental avec portées et notes peut être considérée comme déjà partiellement émique, il faut toutefois aller plus loin que cette simple constatation. Il existe en effet des notations spécifiques au jazz. Si le jazz ne constitue pas une culture étrangère au sens plein du terme, si sa population n'est pas *a priori* distincte culturellement, si donc il n'y a pas d'*insiders* et d'*outsiders*, il existe bien des codes spécifiques au jazz que ses praticiens – musiciens ou analystes – maîtrisent et que l'analyste de la tradition savante ne connaît pas forcément. Parmi ces codes s'en trouvent certains relatifs à la notation. L'un des plus importants est celui du chiffrage de l'harmonie dit « chiffrage américain » ▶15 accompagné des conventions permettant de tracer le déroulement temporel ▶16 :



« City Beat » (Wynton Marsalis, 2 juillet 1992) 1 ▲

Ce code est en principe prescriptif, mais il sert largement pour la transcription descriptive. L'utilisation des codes de notation spécifiques au jazz fait donc entrer *de facto* dans un système du jazz, et passer à un stade émique de la transcription.

On arrive ainsi au problème de la quantité : indépendamment du caractère étique ou émique de la notation, faut-il noter un grand ou un petit nombre d'événements ? On voit que cette question est liée à la précédente. L'utilisation du chiffrage américain, dans le sens prescriptif, laisse toute latitude au musicien pour réaliser l'harmonie comme il l'entend. Dans le sens descriptif, on l'utilise quand l'analyse n'a pas besoin des détails d'une réalisation. Une économie de la transcription intervient ici : la transcription de l'intégralité de ce qui est joué par des instruments polyphoniques est beaucoup plus longue et difficile qu'une simple synthétisation de l'harmonie sous-tendant les réalisations effectivement jouées par lesdits instruments.

On parvient ainsi à remonter à la première question, normative : faut-il privilégier la quantité d'informations recueillies par la notation ou une sélectivité d'après des

▶15 *Cf.* chapitre V, p. 174-178.

▶16 Version Wynton Marsalis, Columbia, 2 juillet 1992.

critères à définir ? L'examen détaillé des problèmes techniques posés par la transcription de l'œuvre de jazz auquel on se livrera plus loin permettra de répondre en partie à cette question, mais d'ores et déjà, on peut avancer qu'elle ne peut se résoudre sans prendre en compte les objectifs que s'assigne l'analyse, comme on l'a déjà vu dans l'exemple précédent. La bonne transcription est *a priori* celle qui met en valeur les éléments nécessaires à la démonstration, sans les enfouir sous nombre d'autres informations moins utiles ou évoquées seulement de façon périphérique ▶17. On confirme ainsi que la transcription ne s'intercale pas simplement entre l'enregistrement et l'analyse : la condition de sa validité est l'explicitation des objectifs visés. C'est ainsi que deux transcriptions de la même œuvre ont toutes les chances d'être différentes, non seulement parce que la perception n'est pas la même d'un individu à l'autre (ou chez le même à des moments différents) – volet esthésique de la question –, mais parce qu'elle traduit aussi ce que l'on veut faire entendre, qu'on pourrait considérer comme une poïétique de la transcription.

La question de la formalisation, toujours nécessaire à un degré ou un autre, rejoint donc celle de la pertinence, posée par Simha Arom.

> « [...] Deux possibilités s'offrent au chercheur. Soit être le plus fidèle possible à la matière sonore et s'efforcer d'en noter tous les détails avec la plus grande précision – mais une telle approche, pour satisfaisante qu'elle puisse paraître sur le plan acoustique, souffre de ce qu'il n'y a plus dès lors, comme l'ont prouvé même les travaux de transcription d'un Bartók, de limite à la précision vers laquelle on tend –; soit, préalablement à la rédaction, tenter de déterminer ce qui, dans l'idiome musical d'une population donnée, est retenu comme significatif par les membres de cette communauté. Dans ce second cas, il devient alors possible d'effectuer une analyse qui ne retienne plus la totalité des traits acoustiques, mais seulement ceux que l'on considérera, à l'exemple des utilisateurs eux-mêmes, comme significatifs. Ce travail, bien entendu, se fera sur la base des enquêtes que l'on a menées sur le terrain et de la connaissance ainsi acquise. La transcription qui en résultera sera la représentation graphique des caractères retenus comme *pertinents* à l'intérieur du système musical considéré ; elle devra permettre ultérieurement d'en faire apparaître les traits de structure, les règles de syntaxe, les principes de combinaison et de fonctionnement. » ▶18

Simha Arom justifie ainsi sa préférence pour une notation émique plutôt qu'étique. Le risque de surcharge quantitative de la notation étique se pose bien dans les mêmes termes pour le jazz : l'abondance de données peut nuire au repérage des traits significatifs. Mais, pour rependre les termes de la citation, le jazz n'est pas « l'idiome musical d'une population donnée ». L'opinion des « membres de la communauté » ne peut être un critère déterminant de validation d'une démarche, d'une méthode ou d'un résultat. S'il est loisible de penser que le jazz constitue bien un « système musical », l'analyste se trouve de part et d'autre d'une limite qui n'a pas d'effectivité. Il semble pour cela plus raisonnable de chercher les critères de pertinence dans le système que constitue l'analyse elle-même. La transcription est « juste » quand, premièrement elle donne à voir des choses qui se trouvent bien dans l'œuvre transcrite, et deuxièmement elle fait apparaître ce qui est nécessaire à l'analyse. Au moins, dans

▶17 Ce problème a été souligné par de nombreux auteurs, notamment : LaRue 1970, p. 4.

▶18 Arom 1985, p. 220.

ce cas, la transcription est cohérente avec l'analyse, et c'est peut-être ce qu'il faut lui demander. Puisque, par définition, elle est une formalisation, une abstraction toujours en retrait vis-à-vis du modèle sonore, peut-être est-il plus sage d'assumer cette carence pour ne demander à l'outil que ce qu'il peut donner : représenter une vision de l'œuvre, partielle par définition, mais qui constitue un maillon, un passage vers une analyse. C'est celle-ci, en dernier lieu, qui le valide. Si une transcription doit être contestée, ce n'est pas seulement dans un absolu du rapport au modèle (erreurs manifestes), mais aussi dans la relativité de son adéquation à un projet d'analyse donné.

Ces questions – si l'on excepte les positions de rejets déjà évoquées – ont été assez peu discutées dans le domaine du jazz. Todd Coolman [19] est l'un des seuls, à ma connaissance, à l'avoir fait. Ses conclusions sont assez tranchées. Il relève tout d'abord que le type d'analyse le plus couramment rencontré dans le jazz est celui des solos improvisés et que les auteurs se contentent pour cela de la transcription du solo examiné en n'indiquant que des éléments synthétiques du contexte – en particulier la section rythmique. Coolman lui-même s'étant livré – avec une équipe de transcripteurs – à une transcription exhaustive de trois morceaux du quintette de Miles Davis, il tranche la question ainsi :

> « […] la littérature a rarement, voire jamais, étudié l'improvisation de jazz dans son contexte global. Il me semble que cela revient à examiner une automobile sans soulever le capot, sans regarder en dessous et sans entrer dans le véhicule. » [20]

L'objet du travail de Todd Coolman pour lequel ces transcriptions exhaustives ont été réalisées est l'étude de l'interaction entre les musiciens du quintette de Miles Davis. On peut discuter le fait de savoir s'il était nécessaire de produire ce niveau d'exhaustivité pour atteindre les objectifs que s'était fixés cette analyse particulière. Peut-être des choix de transcription différents auraient-ils pu les servir de façon aussi efficace. Mais en tout état de cause, le problème ne peut être réglé, à mon sens, par la position aussi tranchée qu'indique la métaphore utilisée.

[19] Coolman 1997.

[20] *Ibid.*, p. 40.

2 Problèmes particuliers

La transcription intégrale de tout ce qu'il est possible d'entendre n'est donc qu'une solution parmi d'autres et pas toujours la meilleure (la plus coûteuse en tout cas en termes de travail et de temps passé). L'éventail des choix va d'une notation descriptive exhaustive (la plus exhaustive possible) jusqu'au relevé le plus synthétique ne prenant en compte, en les simplifiant, strictement que les éléments nécessaires à la discussion des objectifs de l'analyse. Un thème mélodique peut être noté synthétiquement plutôt que de la manière exacte dont il a été joué dans la version considérée. L'harmonie peut elle aussi être notée schématiquement, en oubliant les traitements appliqués par les instruments polyphoniques (positions, renversements, enrichissements, altérations, substitutions des accords) ou par la basse (lignes de basse). Plutôt que de relever intégralement la partie de batterie, on préférera le plus souvent noter le type du rythme, et éventuellement quelques accents produits par l'instrumentiste. Ce dernier cas est sans doute celui qui montre de la façon la plus évidente que l'abondance des données peut ensevelir les faits signifiants jusqu'à les rendre invisibles (et inaudibles).

Pour ce qui concerne la notation des mélodies, plus précisément des thèmes des compositions, il convient de s'attarder sur la notion de vocalité (dans un sens large qui peut s'appliquer aux instruments) : c'est un des éléments primordiaux et originels de l'improvisation. La mélodie chantée est le lieu par excellence de la variation, et par là, un des moteurs principaux de l'improvisation. L'improvisation des débuts du jazz est une paraphrase de la mélodie (du « thème »). Ces paraphrases se font de plus en plus sophistiquées et représentent en soi un premier stade de l'analyse effectuée par les musiciens eux-mêmes, en ce qu'elles proposent un tri entre l'essentiel d'une mélodie (à quoi l'on ne touchera pas), et ce qui ne l'est pas, et donc susceptible de prêter à la variation. Les paraphrases s'éloigneront finalement du thème initial de telle façon qu'elles finiront par devenir des discours entièrement autonomes, dans lesquels il est souvent difficile de retrouver le lien et l'origine du thème. Cet affranchissement réalisé, les improvisations n'auront même plus nécessairement besoin d'un thème original pour se déployer : elles changent alors radicalement de statut pour sortir complètement du champ de la variation.

Mais avant le solo, espace privilégié de l'improvisation, l'exposition du thème est elle-même soumise à des traitements différents où cette notion de vocalité s'oppose à celle d'instrumentalité. Historiquement, ce sont les instruments (ceux en tout cas qui jouent les mélodies) qui ont d'abord dû se plier à cette exigence de vocalité. Le répertoire, tout naturellement, était donc un répertoire de chansons, même quand celles-ci étaient composées par des musiciens de jazz pour être jouées par des instruments. Dans le même temps où le discours improvisé gagnait en autonomie, et donc s'« instrumentalisait », les compositions (qui sont souvent des improvisations retranscrites et plus ou moins retravaillées) suivaient évidemment le même chemin.

Dans les années 1940, le bebop devait assumer totalement cette instrumentalité des compositions avec des mélodies « inchantables », aux contours nettement influencés par une pratique instrumentale (généralement celle du compositeur ▶21). La plupart des thèmes bebop doivent pour cela en principe être joués exactement comme ils ont été écrits, sans variation, avant de débuter l'improvisation proprement dite sur le canevas harmonique qui sous-tend le thème.

Mais cette pratique ne représente pas la règle. Celle-ci est plutôt que le thème, quand il y en a un, a vocation à être interprété. Dès qu'une mélodie est l'élément central d'une pièce, c'est-à-dire que de la vocalité est en jeu, que ce soit par l'intermédiaire d'un ou d'une vocaliste, ou d'un instrument seul en situation de chanteur, une forme de transcription synthétique est, *a priori*, pertinente ▶22. En effet, la posture vocale au sens large implique, comme on vient de le voir, presque nécessairement la variation. Le même interprète ne placera pas deux fois, rythmiquement, les notes au même endroit, et bien souvent, il modifiera certaines hauteurs, infléchissant ainsi le dessin mélodique.

La **figure** ▶■ montre comment Billie Holiday chante différemment, dans un même enregistrement, les trois occurrences de la partie A de sa composition « God Bless the Child » ▶23, de structure AABA. On a placé en parallèle ces trois versions, et indiqué en dessous une version synthétique, telle qu'elle pourrait être proposée prescriptivement pour être jouée ou étudiée. Cette transcription vise un certain degré de précision pour la notation du rythme. Mais l'entreprise est de toute manière vouée à l'échec, car le phrasé est volontairement imprécis : il flotte au-dessus de la pulsation, les attaques ne sont pas toujours nettement définies, l'articulation est parfois ambiguë. Cela n'empêche en rien un sentiment rythmique très fort, et l'on n'a jamais l'impression que la chanteuse n'est plus dans le rythme. On touche ici à l'une des qualités primordiales des grands musiciens de jazz : une grande liberté quant au rythme leur permet de s'affranchir de ses contraintes si leur expression le requiert, mais ils maîtrisent en permanence leur rapport à la pulsation.

Le type de transcription présenté ci-dessous prend donc en compte ce problème du modèle, ici compositionnel. Il rappelle la méthode prônée par Constantin Brailoiu ▶24. On juxtapose ici plusieurs variations d'un matériau compositionnel mélodique pour en proposer une synthèse opérée à partir de ces mêmes variations, laquelle acquiert ainsi ce statut de modèle, en l'occurrence *a posteriori* ▶25.

▶21 Certains chanteurs ont, dans ce sillage, emprunté la voie de l'instrumentalisation de leur voix, Jon Hendricks est l'un des principaux représentants de cette tendance, notamment illustrée par la pratique dite du *vocalese* qui consiste à chanter exactement des solos transcrits sur lesquels des paroles ont été ajoutées.

▶22 À moins, bien sûr, que l'objet de l'analyse soit précisément l'étude des caractéristiques de la vocalité.

▶23 Version Billie Holiday, Okeh, 9 mai 1941.

▶24 Brailoiu 1931.

▶25 *Cf.* chapitre XIII, p. 486.

Ballade

♩ = 72

1er exposé

2e exposé

3er exposé

Synthèse

1 11 29

B♭Δ E♭Δ B♭

B♭7 E♭Δ E♭mΔ

B♭/D G7 Cm7 F7 B♭

2 « God Bless the Child » (Billie Holiday, 9 mai 1941)

Selon les objectifs de l'analyse, on pourra choisir de donner les trois occurrences ou la synthèse, ou encore une mise en page en parallèle comme celle présentée ici.

De façon générale, on voit qu'il peut être vain de chercher à noter très précisément le rythme, si la rythmique est volontairement lâche. La partition sous forme d'une portée unique où se note une mélodie, surmontée d'une harmonisation en chiffrage américain est donc, pour cette raison notamment, un support extrêmement courant. À titre prescriptif, les musiciens l'affectionnent particulièrement comme point de départ de leur travail, car elle leur fournit un nombre limité d'éléments à partir desquels ils peuvent exprimer leur liberté d'interprétation. La forme-chanson constitue une partie essentielle du répertoire du jazz. Sa présentation schématique peut parfois se justifier également sous forme descriptive.

De manière plus générale, on admettra ainsi que les objectifs que s'assigne une analyse déterminent le degré d'exhaustivité de la transcription. À moins d'une étude portant précisément sur la section rythmique, il est rare que l'on ait besoin de l'intégralité de ce qui est joué par les instruments membres de cette section. On se contente le plus souvent d'indiquer le type de rythme joué par la batterie, et le conducteur harmonique que suivent la basse, le piano, la guitare, le vibraphone ou les autres instruments de la section rythmique. Il est bien évident qu'une certaine économie de la transcription intervient ici. Il est difficile et long de transcrire une partie de batterie, car elle est perpétuellement changeante. Il en va de même pour les autres instruments de cette section rythmique. Enfin, les solos mélodiques ne sont pas toujours transcrits.

Ces préalables une fois posés, de nombreux problèmes peuvent survenir dans le processus de transcription. On en évoquera ici quelques-uns, relatifs à l'armure, aux hauteurs, au rythme, au traitement du son et à l'identification des parties et des participants.

2.1 Armure

Le choix de l'armure résulte bien entendu de la détermination de la situation harmonique de la pièce à transcrire. Le premier cas à examiner est celui des morceaux placés sans ambiguïté dans une situation tonale. Il en va ainsi en particulier pour la quasi-totalité des standards du *Great American Songbook*. Les plus joués des compositeurs concernés ont été et sont encore George Gershwin, Cole Porter, Jerome Kern, Harold Arlen, Richard Rodgers, Victor Young, Irving Berlin, Harry Warren, etc. Ces morceaux ont tous été édités, une partition d'origine est donc en principe disponible. Dans ces partitions, le compositeur lui-même a fait un choix d'armure qui n'a pas à être discuté, d'autant plus que les musiciens de jazz se contentent généralement de modifier certains accords, mais ne remettent pas en question la structure harmonique. Celle-ci est le plus souvent très simple, avec une tonalité principale, et une ou plusieurs modulations sans complexité particulière. Mais on ne dispose pas toujours d'un accès immédiat à ces partitions et il est souvent néces-

saire de faire des choix. Il faut en particulier décider à partir de quel moment on considère qu'on a affaire à une véritable modulation – impliquant donc un changement d'armure – ou au contraire qu'il s'agit d'un phénomène harmonique ou mélodique quelconque n'appelant pas une modification.

La question est évidemment la même quand il s'agit d'une composition tonale dont la partition n'a pas été éditée. Mais que ce soit le cas ou non, le transcripteur peut exprimer sa vision de l'œuvre, y compris sur ce point. « 'Round Midnight » de Thelonious Monk joue d'une ambiguïté entre les tonalités mineure et majeure de Mi♭. Le premier accord est E♭m et le dernier E♭. L'usage est plutôt de le noter avec l'armure de Mi♭ mineur, ce qui revient à considérer la conclusion comme une forme de tierce picarde. La partition « originale », éditée au moment où des paroles ont été ajoutées est elle-même en majeur et Philippe Baudoin, par exemple, choisit de présenter ses transcriptions de ce morceau en majeur [26]. Logiquement, elles ne font figurer que trois bémols à la clé. Dans un cas comme celui-ci, la transcription nous renseigne sur l'appréhension de son auteur.

Un deuxième cas se présente avec le blues. Celui-ci fonctionne harmoniquement sur des principes différents de la tonalité. Sans revenir sur le détail [27], on se souvient en particulier que l'accord du premier degré à quatre sons est un accord de septième, soit la morphologie correspondant, dans le système tonal, à l'accord de dominante. Les choix d'armure sont de la sorte toujours inadaptés, puisque l'armure telle qu'on l'utilise, a été conçue dans le cadre du système tonal, et même spécifiquement pour le mode majeur. On choisit donc généralement, pour un blues en Do par exemple, soit l'armure correspondant à la tonalité de Do majeur (on sera alors obligé d'utiliser des altérations à chaque apparition d'une *blue note)*, soit celle de la tonalité mineure, et alors le La♭ de l'armure ne correspond à aucune note du système. Une dernière solution consistant à placer deux bémols Si et Mi à la clé, correspondant aux deux *blue notes* tendrait inévitablement à laisser croire qu'une tonique Si♭ existe, ce qui ne correspond évidemment à aucune réalité. Il semble tout de même que la première solution (armure de la tonalité majeure correspondant) soit le plus souvent adoptée car elle présente les moindres inconvénients.

Reste enfin le cas, courant, des situations dites modales (autres que celle du blues si on la considère ainsi). Un des modes les plus employés est le dorien [28] ou mode de Ré, produisant à partir d'une tonique Do, la gamme Do, Ré, Mi♭, Fa, Sol, La, Si♭, Do. On voit que, là encore, ce mode implique deux altérations « naturelles » : Mi♭ et Si♭. Le dilemme est le même que dans le cas du blues, bien que deux difficultés disparaissent : les hauteurs, et donc les intervalles, sont en principe fixes, et les accords correspondent bien à l'échelle. Si l'on opte pour l'armure de Do majeur, on « oublie » la caractéristique principale de cette échelle dont les tierce et septième sont mineures. Si l'on choisit l'armure de Do mineur, on sera obligé d'employer une altération accidentelle chaque fois qu'apparaîtra le La naturel. L'armure de Si♭ impliquera,

[26] **Transcription inédite de « 'Round Midnight ».**

[27] *Cf.* chapitre VII, p. 236-251.

[28] *Cf.* chapitre VII, p. 252-263.



comme dans le cas du blues, une indication erronée sur la tonique qui est bien Do et non Si♭. « So What » de Miles Davis et « Impressions » de John Coltrane sont toutes deux en Ré dorien. Leurs transcriptions, le plus souvent, optent pour la solution consistant à ne rien faire figurer à la clé. L'absence d'armure ne correspond nullement à Do majeur ou à La mineur. C'est à la perspicacité du lecteur de ces transcriptions qu'on fait alors appel.

2.2 Hauteur des sons

Les hauteurs sont souvent les éléments les plus objectifs, les moins sujets à interprétation. Certaines alternatives se présentent pourtant fréquemment. Elles peuvent concerner des notes dont l'émission (et la perception) sont problématiques – les « notes fantômes » –, ou celles dont la hauteur varie en un temps très court. Il est aussi parfois nécessaire, pour une hauteur fixe identifiable, de procéder à des choix relatifs à l'enharmonie.

2.2.1 Les notes « fantômes »

Une des caractéristiques du phrasé ternaire est dans la grande variété des accentuations. Les accents prennent généralement leur sens les uns par rapport aux autres, en fonction de rapports de proximité, de placement vis-à-vis du temps, etc. À une extrémité de cette gamme d'accentuation se trouve la « note fantôme » *(ghost note)*, note qui est entendue, plus exactement sous-entendue sans être jouée. La nature « fantôme » de ces notes peut parfois être discutée, ce qui peut conduire à différents choix de transcription. La **figure ►3** (mesures 63 et 64 de la première prise de l'enregistrement du « Billie's Bounce » du 26 novembre 1945, solo de Miles Davis), montre trois options possibles pour la transcription d'une *ghost note*.



« Billie's Bounce » (solo Miles Davis, 26 novembre 1945) 3▲

2.2.2 Les notes mobiles

Il est fréquent que la notation conventionnelle discrète par demi-tons ne convienne pas pour rendre compte d'un son mobile. L'utilisation des signes correspondant à des ornements tels que le *glissando*, ou le recours à des conventions complémentaires

telles que les signes attribués aux quarts de tons, ne permet pas toujours de figurer de façon satisfaisante la réalité du phénomène sonore, ce qui ne va pas, bien entendu, sans poser de véritables problèmes pour une analyse pertinente. Le choix d'une notation anticipe donc souvent sur le résultat analytique que l'on croit juste.

Le dilemme est permanent en ce qui concerne les *blue notes*. On peut l'illustrer avec les breaks de « Hotter Than That », composition de Lil Hardin, dans la version du Hot Five de Louis Armstrong du 13 décembre 1927 (**figure ▶4**). La composition, tonale, est sans ambiguïté en Mi♭ majeur. Au moment des breaks alternés entre Louis Armstrong et le guitariste Lonnie Johnson, tous deux utilisent systématiquement la *blue note* 3 de telle façon qu'on se trouve contraint à chaque occurrence d'opter pour Sol ou Sol♭ de façon relativement arbitraire.

Swing
♩ = 200
BREAKS
Chant
Guitare

◀4 « Hotter Than That » (Louis Armstrong, 13 décembre 1927)

De façon plus générale, dès qu'un phrasé mélodique quelconque inclut des notes s'éloignant du tempérament égal, le problème se pose avec plus ou moins d'acuité. Un exemple célèbre est celui des « nappes de son » produites par John Coltrane. Comme le nom l'indique, il s'agit de longues phrases déchirées où les hauteurs, dans leur majorité, ne sont plus identifiables de manière fixe. Il faut donc trouver les solutions les moins éloignées d'une réalité sonore qui ne peut, de toute façon, entrer tout entière dans les lignes d'une portée.

2.2.3 L'enharmonie

Dans de nombreux cas, une note de hauteur fixe peut être notée enharmoniquement de deux manières. Le choix dans l'alternative orientera bien sûr l'analyse dans un sens particulier. C'est le cas là encore pour la notation des *blue notes*. Il ne viendrait pas à l'idée de noter (dans un blues en Do) la *blue note* Si♭ par un La♯. En revanche, faut-il noter Ré♯ ou Mi♭ l'autre *blue note*? On peut être tenté d'indexer le choix sur le mouvement : Ré♯ lorsque le mouvement mène vers Mi naturel, et Mi♭ quand la ligne est descendante. Mais c'est noter différemment selon le contexte deux notes qui sont essentiellement identiques. Opter pour Ré♯ indique qu'on admet une gamme blues hexatonique et non pentatonique, ce qui n'est pas un mince parti pris. Si l'on choisit de noter systématiquement Mi♭, cela peut laisser supposer que l'on accrédite implicitement la thèse de l'ambiguïté majeur-mineur supposée introduite par cette *blue note* et qu'on ne tient jamais compte du mouvement mélodique. On voit que l'on a toujours affaire à une cote mal taillée, ce qui n'a rien d'étonnant, puisque le système de notation des tonalités n'est pas adapté au système harmonique différent sur lequel est fondé le blues.

Mais le problème ne se pose pas que dans le cas du blues. Il peut notamment se présenter quand une improvisation superpose, à un instant donné, une harmonie distincte de l'accord sous-tendant le moment en question. Un exemple nous en est fourni par le solo de Lennie Tristano sur « Line Up » ▶29:

« Line Up » (solo Lennie Tristano, septembre 1955) 5▲

À la mesure 26, il est important de noter de cette façon pour mettre en évidence le fait que Tristano joue un accord de D6 sur une harmonie de D♭m. Plus encore, sur 30, il faut noter Do♯ et Sol♯ pour les troisième et cinquième croches, et non Ré♭ et La♭, qui pourraient paraître plus conformes à la tonalité de La♭ majeur et à

▶29 Version Lennie Tristano, *Atlantic*, septembre 1955.

l'harmonie de E♭7. Là encore, il importe de montrer que le pianiste joue un accord de AΔ sur E♭7.

2.3 Rythme

C'est dans la notation du rythme que les difficultés se présentent en plus grand nombre. On peut isoler notamment celles qui concernent la linéarité rythmique, la mesure, le placement du premier temps et le phrasé « ternaire ».

2.3.1 La linéarité rythmique

Un des codes rythmiques les plus prégnants dans les pratiques du jazz est celui de la régularité du tempo. Dans toutes les formes de jazz fondées sur une pulsation isochrone (c'est-à-dire leur grande majorité), la constance du tempo est jugée comme un facteur de qualité de ladite pulsation. La section rythmique de l'orchestre est généralement la gardienne de cette régularité, et une bonne charnière basse-batterie est celle qui est capable de la maintenir pour offrir aux improvisateurs une base rythmique stable, propice au développement de leur discours.

Mais toutes les formes de cette musique ne se plient pas à cette exigence. Des considérations de style ou de format orchestral peuvent amener à remettre en cause ce qui reste toutefois un des fondements du jazz. On n'entrera pas ici dans des considérations stylistiques, mais on peut en revanche évoquer un type de format particulier : le « solo », soit un instrument s'exprimant seul, sans accompagnement. Il s'agit souvent du piano, mais pas nécessairement. Le musicien dans cette situation entend alors profiter des avantages autorisés par la liberté de la situation. Liberté mélodique, harmonique, et rythmique.

Dans l'introduction en solo par Keith Jarrett de sa version en trio du thème « Stella by Starlight », le pianiste évoque le thème, en joue certains fragments, suit la progression harmonique sans s'y cantonner toujours, dans une sorte de flânerie musicale autour du thème de Victor Young. Le rythme est sans cesse changeant, passant de périodes *rubato*, à des mesures simples ou composées, accélérant ou ralentissant. Il va de soi qu'il est autant de manières de transcrire qu'il y a de variations dans cette introduction, c'est-à-dire une multitude. La question pour le transcripteur est alors de faire les choix graphiques qui ont les meilleures chances de rendre compte de la réalité de la pensée du musicien au moment considéré et de son évolution au cours du morceau. Dans les passages mêmes où la pulsation est régulière, le problème du choix de la mesure est permanent, ne serait-ce que pour rendre la sensation de premier temps et du « sens du temps », déterminant si une phrase donnée doit être entendue sur le temps ou à contretemps. Problème que l'on retrouvera dans certains des autres exemples cités ici.

2.3.2 La mesure

Le problème le plus courant est celui du choix de l'unité de temps, donc de celui de la mesure. Doit-on opter pour la noire ou la blanche et à quel tempo ? La même musique peut-être entendue (et notée) en 4/4 à 160 à la noire, en 2/2 à 80 ou à 2/4 à 160 (avec dans ce cas deux mesures équivalant à une dans les deux premiers choix). Si en apparence, ces diverses options peuvent apparaître comme de peu de conséquence, elles n'en ont pas moins des implications différentes, par exemple en termes de distribution des temps forts et faibles.

Plus gênant encore, le choix de la mesure peut s'avérer source de grave méprise, entraînant (ou causée par) une erreur d'appréciation du rythme juste. L'exemple qui suit, celui de la composition de Bojan Zulfikarpasic, « Multi Don Kulti » ▶30 (**figure ◀6**) est probant, car le thème peut être entendu identiquement de deux façons aussi vraisemblables l'une que l'autre. Cela n'est vrai bien sûr que sur le plan théorique et pour ainsi dire arithmétique, puisque l'une de ces deux manières est juste et l'autre fausse, au regard de la volonté du compositeur et du sens profond de la composition.

◀6 « Multi Don Kulti » (Bojan Zulfikarpasic, 18-21 décembre 1995)

Par le jeu d'une équivalence de tempo et d'un passage d'une mesure composée à une mesure simple, on obtient deux manières de penser rythmiquement le même fragment musical. Ce n'est pas seulement un jeu musical, la réalité auditive de ce morceau peut pousser à entendre la deuxième solution, alors que c'est la première qui est « juste ». On observera surtout qu'il ne s'agit pas d'une simple translation de mesure, mais que le premier temps se déplace d'une version à l'autre. C'est

▶30 Version Bojan Zulfikarpasic, Label Bleu, 18-21 décembre 1995.

évidemment ce qui rend la deuxième hypothèse définitivement fausse : il y a méprise sur l'emplacement du premier temps, faute de transcription des plus gênantes ▶31.

2.3.3 Le placement du premier temps

La pulsation dite « *four-beat* », où les quatre temps de la mesure sont joués par la basse (par opposition au « *two-beat* », ou seuls les temps forts sont joués) oppose fondamentalement les deux temps forts aux deux temps faibles. Les deux temps faibles constituent ce qu'on appelle l'« *afterbeat* » (le premier temps de son côté est nommé « *downbeat* »), et sont l'objet en principe d'une accentuation particulière qui donne son fondement à cette pulsation. Intervertir le temps fort et le temps faible fait partie des fautes les plus graves qui se peuvent commettre pour un musicien de jazz ▶32. C'est en une aussi pour le transcripteur, qui s'interdit par là toute analyse ultérieure juste. C'est pourtant une erreur qui se rencontre, en témoigne cette transcription de l'exposé de « Summertime » ▶33 par Miles Davis dans le *Porgy & Bess* enregistré avec Gil Evans en 1958 (**figure ▶7**), figurant comme illustration dans la première biographie publiée de Miles Davis ▶34. Ce qui se présente ici comme un premier temps est en fait un quatrième (et une anacrouse), le deuxième temps écrit se révélant être le véritable premier temps. La faute est d'autant plus étonnante que la section rythmique indique sans ambiguïté l'emplacement de ce premier temps ▶35.

▶31 L'auteur de ces lignes l'a commise en toute bonne foi, avant d'être remis sur le droit chemin par le compositeur lui-même.

▶32 « Se mettre à l'envers » dans le jargon des musiciens de jazz francophones.

▶33 Version Miles Davis, Columbia, 4 août 1958.

▶34 Cole 1974, p. 238.

▶35 On notera également que l'auteur choisit de noter la division ternaire du temps sous forme de croches pointées - double croches (*cf.* p. 388-389).





« Summertime » (solo Miles Davis, 4 août 1958), transcription Bill Cole 7▲

On vient de voir un exemple de confusion entre un premier temps et un second, mais la question du temps et du contretemps peut se poser quand justement il n'y a pas de section rythmique pour le préciser sans ambiguïté. Dans « Stella by Starlight », Keith Jarrett joue d'une telle ambiguïté entre deux possibilités d'entendre le temps sur une note ou bien sur la croche suivante, c'est l'un des ressorts de son discours musical.

Un autre exemple célèbre est l'introduction *a cappella* de « West End Blues » ▶36 par Louis Armstrong :

▶36 Version Louis Armstrong, Okeh, 28 juin 1928.

▶37 Schuller 1997, p. 125. On notera par ailleurs une curiosité : Gunther Schuller ne place que deux bémols à la clé alors que la tonalité est Mi♭. Le La de la mesure 5 est en fait un La♭, ce qui laisserait supposer qu'un bémol a été, par erreur, omis à l'armure. Le bémol est pourtant précisé au deuxième temps de 7 et au premier de 8. Sur le quatrième temps, c'est bien un La♭ que l'enregistrement fait entendre, alors que la dernière altération accidentelle de la mesure le suppose naturel. Enfin la dernière note est munie de son altération accidentelle.

▶38 Tel par exemple le saxophoniste Jean-Louis Chautemps (communication personnelle).



◀8 « West End Blues », introduction (Louis Armstrong, 28 juin 1928), transcription Gunther Schuller

La transcription ici présentée est celle de Gunther Schuller ▶37. La disposition des deux premières mesures où les quatre premières notes tombent sur le temps est généralement admise. Mais cela n'empêche pas d'autres observateurs ▶38 de soutenir que ces quatre notes doivent être entendues à contretemps :



◀9 1re phrase de « West End Blues » en contretemps



« Summertime » (solo Miles Davis, 4 août 1958), transcription Bill Cole 7 ▲

On vient de voir un exemple de confusion entre un premier temps et un second, mais la question du temps et du contretemps peut se poser quand justement il n'y a pas de section rythmique pour le préciser sans ambiguïté. Dans « Stella by Starlight », Keith Jarrett joue d'une telle ambiguïté entre deux possibilités d'entendre le temps sur une note ou bien sur la croche suivante, c'est l'un des ressorts de son discours musical.

Un autre exemple célèbre est l'introduction *a cappella* de « West End Blues » ▶ 36 par Louis Armstrong :

▶ 36 Version Louis Armstrong, Okeh, 28 juin 1928.

▶ 37 Schuller 1997, p. 125. On notera par ailleurs une curiosité : Gunther Schuller ne place que deux bémols à la clé alors que la tonalité est Mi♭. Le La de la mesure 5 est en fait un La♭, ce qui laisserait supposer qu'un bémol a été, par erreur, omis à l'armure. Le bémol est pourtant précisé au deuxième temps de 7 et au premier de 8. Sur le quatrième temps, c'est bien un La♭ que l'enregistrement fait entendre, alors que la dernière altération accidentelle de la mesure le suppose naturel. Enfin la dernière note est munie de son altération accidentelle.

▶ 38 Tel par exemple le saxophoniste Jean-Louis Chautemps (communication personnelle).



◀ 8 « West End Blues », introduction (Louis Armstrong, 28 juin 1928), transcription Gunther Schuller

La transcription ici présentée est celle de Gunther Schuller ▶ 37. La disposition des deux premières mesures où les quatre premières notes tombent sur le temps est généralement admise. Mais cela n'empêche pas d'autres observateurs ▶ 38 de soutenir que ces quatre notes doivent être entendues à contretemps :



◀ 9 1re phrase de « West End Blues » en contretemps

2.3.4 Le phrasé ternaire

La notation la plus proche de ce phrasé est la figure « noire de triolet - croche de triolet » (notation ternaire). Il est cependant souvent noté « croche pointée - double-croche » (notation binaire), comme si la deuxième note se plaçait sur la quatrième partie du temps et non la troisième. On peut voir dans ce choix une survivance de l'émergence de ce phrasé – *via* le ragtime – qui s'est assoupli progressivement pour passer d'une figure binaire rigide, à une figure ternaire plus souple.

Il existe donc plusieurs conventions. La première consistant à utiliser la notation ternaire (généralement la plus proche de la réalité) est en fait la plus rare (parce que la plus lourde graphiquement). La seconde, assez courante, utilise la notation « quaternaire ».

Une troisième consiste à indiquer au début de la transcription une équivalence « deux croches » égalent « noire de triolet - croche de triolet », ou une mention verbale du type « ternaire » ou « swing », signifiant que les croches notées à contretemps doivent être lues sur la troisième partie du temps et non sur la seconde :



◀10 **Équivalences binaire - ternaire**

Une quatrième, enfin, consiste à faire l'économie de ces différentes mentions possibles, en supposant évident le caractère ternaire de la division du temps.

Mais il arrive que plusieurs conventions soient utilisées simultanément. C'est le cas par exemple de la transcription de « Big Butter and Egg Man » ▶39 de Louis Armstrong par Gunther Schuller ▶40 (**figure ▶11**). Le phrasé est noté en croches sans indication particulière au début de la transcription. Pourtant, aux mesures 24 et 31, l'auteur éprouve le besoin d'utiliser la notation binaire, sans qu'elle se justifie particulièrement à ces deux endroits spécifiquement.

▶39 Version Louis Armstrong, Okeh, 16 novembre 1926.

♩ = ca. 176

F G7

C7 F

Gm7 C7

C7 F

« Big Butter and Egg Man » (Louis Armstrong, 16 novembre 1926), transcription Gunther Schuller 11▲

2.4 Chiffrage

Lorsqu'on choisit, sur une transcription, de proposer un chiffrage, que convient-il de chiffrer ? L'harmonie qui a servi de base plus ou moins consensuelle ou l'harmonie résultant de l'arrangement et de la réalisation par les performeurs ? Le mieux est sans doute ici de citer Henry Martin qui a parfaitement résumé la situation :

> « Un problème courant et souvent discuté est de noter "honnêtement" ce qui a été joué, et de savoir comment faire avec la notation d'accord quand il y divergence harmonique entre les performeurs : quels *sont* simplement les accords qui doivent être compris à fin d'analyse ? La question est compliquée par une série concomitante de difficultés, la première étant que les accords originels de la plupart des morceaux choisis par les musiciens de jazz sont généralement modifiés au cours de l'interprétation, avec des modifications faisant souvent elles-mêmes partie de l'arrangement. Dans certains cas, les modifications en question peuvent même ne pas s'accorder avec des portions de la mélodie originelle. Pour compliquer une situation déjà difficile, les accompagnateurs aux instruments polyphoniques – pianistes ou guitaristes – modifient souvent les harmonies en accompagnant, avec des accords qui peuvent être ignorés (ou n'être pas relevés) par le soliste improvisant. Finalement, le soliste improvisant peut aussi jouer de telle manière que la ligne du solo implique d'autres modifications des harmonies qui peuvent être ignorées où n'être pas relevées par la section rythmique. La seule solution réaliste à ce problème est que l'analyste fasse des choix qui semblent raisonnables pour les besoins de l'analyse, en étant sûr de "ce qui se trouve là". » ▶41

André Hodeir, lui, ne s'embarrasse pas de scrupule et adopte une position pour le moins surprenante, en l'occurrence à propos de la transcription d'un solo de

▶40 Schuller 1997, p. 114.

▶41 Martin 1996a, p. 5-6.

Charlie Parker sur « Ornithology » :

> « Dans l'œuvre dont il est extrait, ce solo fait suite à l'exposition du thème. Charlie Parker n'est soutenu que par la section rythmique. À ce propos, je dois préciser que pour certains passages, j'ai cru devoir remplacer les accords tels que les joue, dans le disque, Dodo Marmarosa, par d'autres, légèrement différents, et mieux appropriés, je crois, à l'improvisation du soliste : ainsi, à la mesure 14, l'accord de passage s'impose-t-il, à mon sens, comme le complément indispensable de la ligne mélodique imaginée par le Bird. » ▶42

Ainsi Hodeir privilégie-t-il par instants ce qui aurait dû être au détriment de ce qui fut, position pour le moins problématique.

On a évoqué ici les cas de contradiction harmonique pouvant se révéler au cours d'une performance, c'est-à-dire d'une réalisation. Mais la question se pose aussi quand il n'y a pas ce type d'écart, entre le texte harmonique « idéal » et sa réalisation au cours de l'arrangement d'abord, et de la réalisation pendant la performance ensuite. Mais la réponse est finalement toujours la même : l'analyste procède toujours à des choix, et ceux-ci doivent être « raisonnables ». En l'occurrence : 1. respecter « ce qui est là », c'est-à-dire ce qui a été joué effectivement, et 2. correspondre de façon logique aux objectifs que se fixe l'analyse. En ce sens, nous trouvons ici une nouvelle confirmation de l'axiome selon lequel la transcription opère des choix, donc qu'elle est toujours déjà un geste analytique.

2.5 Traitement du son

Le traitement du son entraîne des difficultés, voire des impossibilités de notation. Plus le son à transcrire s'éloigne, dans sa composition, d'unités discrètes (les notes), pour s'approcher de fragments sonores aux limites incertaines, plus la transcription se révèle impuissante à rendre compte de la réalité musicale. Tant qu'on peut parler d'inflexion, il est toujours possible de créer des symboles décrivant ces différentes inflexions. Dans l'écriture pour big band se rencontrent nombre de ces symboles utilisés pour les notes attaquées par en dessous, celles qu'on laisse retomber plus ou moins rapidement, etc. Au fur et à mesure que ces traitements « pénètrent » en quelque sorte le cœur du son, perdant ainsi leur statut d'effet, la transcription devient de plus en plus inopérante. Il peut s'agir de traitements acoustiques *(pitch bend, wha-wha, growl,* distorsions en tout genre), ou électroniques (pédale *wha-wha,* effets de distorsion, *phasing,* etc.). Chez des guitaristes comme John Abercrombie et Bill Frisell, l'utilisation de la pédale d'expression, permettant de supprimer l'attaque et de faire arriver le son progressivement, rend la délimitation rythmique des notes très aléatoire. Quand enfin, on arrive aux nappes de son, au cri (John Coltrane, le Miles Davis de la période électrique 1972-1975, Albert Ayler), la tâche devient à peu près impossible.

▶42 **Hodeir 1984, p. 145.**

2.6 Identification des parties

> « Des problèmes particuliers d'extraction apparaissent lorsque la structure musicale est complexe, particulièrement lorsque l'exécution est effectuée par plusieurs chanteurs, instruments, etc. [...] Il est presque impossible de transcrire un enregistrement sur lequel plusieurs xylophones de dimensions identiques jouent ensemble, si l'on ne sait pas le nombre de ces xylophones. Même lorsque le nombre et la dimension des instruments sont connus, il est extrêmement difficile de noter ce que chacun d'eux exécute individuellement. Il serait possible de reproduire l'impression acoustique globale, mais cela risque d'induire en erreur. » ▶43

Qui joue quoi ? Dans une œuvre polyphonique, il n'est pas toujours simple d'attribuer chaque partie entendue à un instrumentiste donné. Ce problème peut se manifester de plusieurs façons.

- plusieurs instruments semblables (exemple : section de trompettes) sont joués simultanément : identification de la répartition entre les divers instrumentistes ;
- plusieurs instruments d'une même famille (exemple : différents saxophones, hautbois et cor anglais...) : identification de la nature exacte d'un instrument dans sa famille ;
- plusieurs instruments de diverses familles : identification de chaque instrument dans un groupe hétérogène jouant par exemple une figure homorythmique.

Il arrive parfois que tout ce qui est entendu ne puisse être joué par les seuls instrumentistes indiqués dans le personnel (exemple : les percussions dans « Water on the Pond » ▶44). Il faut alors émettre des hypothèses, sur la présence d'instrumentistes non crédités, sur un *re-recording* ou autre.

Dans la transcription pour piano, il n'est pas toujours possible de préciser la répartition de ce qui est entendu entre les deux mains de l'instrumentiste. La fixation de notes sur l'une ou l'autre portée est alors problématique.

3 L'erreur

De grandes marges de variation existent entre les différentes possibilités de transcription pour un passage sonore donné. Il n'est pas toujours possible, parmi les différents résultats ainsi obtenus, d'en désigner un comme juste et les autres comme faux : il ne s'agit que d'options de transcription, toutes défendables en principe. Il est cependant des hiatus clairement identifiables, qu'on peut assimiler à des erreurs. Ces hiatus peuvent être de deux ordres : le musicien lui-même voit parfois se réaliser un écart entre son intention et la réalité du son produit. Vis-à-vis de ces « erreurs » du musicien, inscrites toutefois dans la substance de l'œuvre enregistrée, le transcripteur devra adopter une position. D'autre part, ce même transcripteur

▶43 Bruno Nettl *in* Arom 1985, p. 177.

▶44 Version Miles Davis, 28 décembre 1967. Le coordinateur de la réédition indique en note de pochette : « Sur ce morceau, une baguette joue un tempo strict sur le rebord de la caisse claire. Tony Williams [batteur de cette séance] est certain qu'il n'y avait pas d'autre batteur présent, mais ne se souvient pas d'avoir procédé à un *re-recording*. Et, de fait, aucun *re-recording* ne figure sur le master. » [Notes de pochette du coffret *Quintet - 1965-1968, Columbia*, 1997]. Ce genre de mystère se produit parfois.

peut faire des choix qui vont nettement à l'encontre d'une évidence auditive. La transcription devient alors une déformation. Face à cette erreur du transcripteur, c'est à un autre analyste de la souligner, de justifier ce qui permet de la classer comme une erreur, et de proposer une nouvelle transcription, plus juste.

3.1 L'erreur du musicien

Il est parfois évident qu'un ou plusieurs musiciens ont commis une erreur, de hauteur, de rythme, ou d'interprétation d'un code rythmique. La question se pose alors de savoir s'il faut noter strictement ce qui a été joué, avec le risque de susciter une analyse fausse, ou s'il convient de rétablir une « vérité », non plus celle de ce qui a été enregistré, mais de « ce qui aurait dû l'être » [45]. L'exposition du thème dans le « Billie's Bounce » enregistré par Charlie Parker et Miles Davis le 26 novembre 1945 pour Savoy n'est parfaite dans aucune des cinq prises. Faut-il pour autant noter tous les « canards » [46] produits par l'un ou l'autre ? De toute évidence, cela n'a d'intérêt pour aucun secteur de l'analyse [47].

[45] *Cf.* plus haut l'exemple d'André Hodeir (p. 390).

[46] Terme du jargon des musiciens définissant les fautes instrumentales se manifestant par un son incongru.

[47] En revanche, cela nous dit évidemment quelque chose de l'époque : contraintes de l'enregistrement (impossibilité d'effacer certaines imperfections), conception de l'enregistrement par les acteurs (mieux vaut laisser des imperfections que d'écarter une prise jugée bonne pour l'expression, l'improvisation, etc.).

Dans le cas où il a choisi de transcrire le plus fidèlement possible, en étant convaincu qu'il s'agit d'une erreur du musicien, l'analyste doit être capable d'identifier cette erreur et de ne pas en déduire une conclusion erronée. Voici deux exemples tirés de la transcription d'un solo de Bill Evans sur « Show-Type Tune » [48] (**figures** ▶12 et ▶13).

[48] Version Bill Evans, Riverside, 29 mai 1962.



◀12 « Show-Type Tune » (Bill Evans, 29 mai 1962), transcripteur inconnu, extrait 1

Deux notes Do et Ré sont entendues sur la deuxième partie du troisième temps. Mais il est très vraisemblable que Bill Evans n'a voulu jouer que le Ré sur cette harmonie de G7, tout ce passage du solo étant fait de phrasés en croches et en notes uniques. Toute considération sur l'utilisation de notes doublées dans ces phrasés serait plus qu'aléatoire. De toute évidence, Bill Evans a manqué une note involontairement.



▲13 « Show-Type Tune » (Bill Evans, 29 mai 1962), transcripteur inconnu, extrait 2

Il s'agit ici d'un fragment d'un passage où Bill Evans joue entièrement avec la technique des *block chords* : la ligne improvisée est réalisée en accords et la main

gauche joue un unisson rythmique, soit en doublant une octave plus bas la voix du haut de la main droite, soit en créant une voix nouvelle. Aux deux premiers temps de la 3e mesure, la main droite joue quatre notes tandis que la gauche n'en fait entendre que trois. Il est très improbable qu'il s'agisse d'un effet de polyrythmie en quatre pour trois que Bill Evans a recherché. Plus vraisemblablement, vu le tempo très rapide, sa main gauche a très légèrement faibli : il souhaitait jouer un arpège de Fm7 une dixième au-dessous de celui de la main droite, mais le Do n'a pas pu être joué.

3.2 L'erreur du transcripteur

Un point beaucoup plus important concerne l'erreur d'audition ou de notation. On ne peut en effet adopter une attitude relativiste en admettant que toutes les transcriptions possibles sont justes en tant qu'elles relèveraient d'autant de points de vue, de perceptions, d'analyses différents, tous également légitimes. Certaines notations vont à l'encontre d'évidences portant sur des éléments non discutables. Le plus courant de ceux-ci concerne les hauteurs. Elles peuvent parfois poser des problèmes de détermination ou de notation comme on l'a vu, mais quand elles sont clairement émises, une seule manière de les noter convient, les autres relèvent de l'erreur. Celle-ci se détecte au niveau immanent : si une hauteur Do a été émise et enregistrée, même en supposant que l'intention du musicien ait été de produire une autre note, et quelle que soit la façon dont on peut la percevoir, il s'agit bien d'un Do inscrit dans l'enregistrement.

Comme on le verra plus loin, des situations semblables peuvent se présenter pour d'autres paramètres et concerner d'autres moments du processus de production, particulièrement le rythme. Il peut y avoir plusieurs façons d'entendre et donc de noter un rythme, mais certaines relevent de l'erreur pure et simple. Le niveau esthésique ne peut justifier à lui tout seul un écart flagrant avec le poïétique (la manière dont les musiciens ont conçu et produit le rythme) sous peine de donner une image fausse du niveau neutre. Pour reprendre l'exemple – évoqué aux pages 386-387 – de la transcription du « Summertime » de Miles Davis par Bill Cole, on peut bien entendre le premier temps comme un quatrième, il n'empêche que Miles Davis et tous les musiciens présents l'ont pris comme référence de premier temps. Une évidence de placement s'impose, qui intègre le niveau immanent. La perception révélée par la notation n'est donc pas une autre façon d'entendre, mais bien une erreur objective.

L'erreur se rencontre donc, même chez les analystes les plus compétents. Un exemple nous est en est donné par Gunther Schuller, musicien et musicologue au-dessus de tout soupçon, dans la transcription des deux premières mesures de « Skit-Dat-De-Dat » ▶49 par le Hot Five de Louis Armstrong :

▶49 Version Louis Armstrong, Okeh, 16 novembre 1926.



▲14 « Skit-Dat-De-Dat » (Louis Armstrong, 16 novembre 1926), transcription Gunther Schuller

La deuxième note de la mesure 1 n'est pas un Si♭ répété, mais un La naturel. Malgré la qualité relative de l'enregistrement impliquée par sa date (1926), ce fait est d'une totale évidence auditive, la trompette se trouvant seule à jouer. Il est patent qu'il s'agit d'une erreur de notation, voire d'imprimerie.

Il est évidemment une différence essentielle entre les erreurs de Bill Cole et de Gunther Schuller. Chez ce dernier, elle est accessoire et sans conséquence. Il est bien évident que l'auteur est capable de distinguer un La d'un Si♭. Pour Bill Cole, la question est plus embarrassante, car l'erreur ne se limite pas à un point de la transcription mais la parcourt dans son entier. Il est très gênant de penser que tout au long du processus, le transcripteur n'ait pas réalisé que le rythme était noté à l'envers.

4 Comparaison de deux transcriptions : le chorus final de « West End Blues » de Louis Armstrong par Gunther Schuller et Christian Bellest

▶50 Schuller 1997, p. 129.

▶51 Malson - Bellest 1994. La transcription originale apparaît transposée pour la trompette en Si♭. C'est une saisie informatique, la plus fidèle possible, qui est présentée ici, dans le ton de concert.

Pour clore cette série d'exemples, on peut comparer deux transcriptions du chorus final du « West End Blues » de Louis Armstrong dont on a déjà évoqué l'introduction. Ce morceau est l'un des plus célèbres de l'histoire du jazz, et il a donné lieu à de nombreuses exégèses qui souvent se sont concentrées sur certains passages très courts, comme la fameuse mesure 5 de ce chorus. Suivent les deux transcriptions en question : celle de Gunther Schuller (**figure ▶15**) ▶50 et celle de Christian Bellest (**figure ▶16**) ▶51.



▲15 « West End Blues », chorus final (Louis Armstrong, 28 juin 1928), transcription Gunther Schuller



« West End Blues », chorus final (Louis Armstrong, 28 juin 1928), transcription Christian Bellest 16▲

On voit que de nombreuses différences existent entre les deux descriptions, notamment dans la cinquième mesure. Gunther Schuller commente assez sobrement le chorus dans son entier :

« Bien que l'exécution générale du morceau ait été jusque-là tout à fait remarquable, c'est le chorus final de Louis, qui en constitue l'apogée, tant au plan structurel qu'émotionnel. Comment le qualifier, sinon d'extatique ? En commençant par un long *si* bémol aigu tenu presque sur quatre mesures, Louis crée une tension extraordinairement forte. Toute la tension accumulée par cette longue note s'évanouit avec une phrase émouvante, répétitive, presque un bégaiement qui, complètement dégagée rythmiquement, paraît flotter au-dessus de l'accompagnement. Ce chorus répond à l'ensemble des conditions nécessaires pour atteindre le paroxysme de ce blues tout en donnant une sensation de logique inéluctable vraiment surprenante pour une œuvre improvisée. » ▶52

Le commentaire de Christian Bellest est plus lyrique :

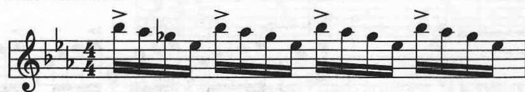
« Quatrième chorus : Louie ▶53 va reprendre, dans l'aigu, le motif initial du thème. Le contre-*ut* ▶54 qui succède à l'anacrouse est "posé" avec une surprenante délicatesse en ce registre où, d'ordinaire, l'attaque prédomine. Il est tenu, quatre mesures durant, en pression continue, avec une incomparable densité sonore à laquelle le vibrato si personnel d'Armstrong, pulsation tranquille, ajoute encore un pouvoir d'émotion. Et pourtant, ce n'est qu'aux simples quatre temps de la section rythmique que Louie semble accorder attention. L'âpreté de jeu de ces rythmiciens apporte un effet de suspense, d'attente soucieuse qui va pousser le soliste à reconsidérer le régime de son discours. Le contre-*ut* maintenu jusqu'ici est alors remis en cause. Il devient le point de départ d'un motif vigoureux en quasi doubles croches, émis sur chaque temps et en concordance d'esprit avec le 4/4 appuyé de l'accompagnement, si ce n'est que le trompettiste impose son affolante mise en place [...]. Mais il y a plus fort [...] : c'est comme s'il jouait au chat et à la souris avec la mise en place et le tempo. Ainsi, transcende-t-il la répétition des quatre notes qui eût pu menacer de monotonie le geste de tout autre [...]. Nous sommes contraints de mesurer la distance qui sépare, idéalement, le jeu tel qu'il peut être banalement pensé et le jeu, repensé et immédiatement interprété de la mise en place du motif. Louie compresse celui-ci dans sa durée tandis qu'il le décale d'environ un quart de soupir sur le second temps de la mesure.

▶52 Schuller 1997, p. 128.

▶53 Christian Bellest utilise ici l'orthographe du surnom affectueux parfois utilisé à l'endroit de Louis Armstrong.

▶54 L'auteur, lui-même trompettiste, raisonne en notes transposées pour la trompette en Si♭.

Idée abstraite



Mesure 5 jouée



◄17 **Commentaire « West End Blues », transcription Christian Bellest**

> « [...] Le motif insistant, persévérant, va se disloquer (3[e] temps de la 6[e] mes.) avec l'apparition d'un contre-*ré* lumineux, comme posé, sans emphase, au cœur du propos. À ce point parvenu, le trompettiste laisse éclater ses phrases et se substituer à un ordre rigoureux un épisode de lyrisme ébouriffé. Le solo s'interrompt, sereinement, avec une note brodée, sur le dernier temps de la 8[e] mesure et reste "en l'air". Armstrong pense qu'il est temps de confier la coda au piano. On peut le comprendre : pourquoi ne pas se retirer fièrement quand tant de choses ont été dites, et dans la perfection ? » ►55

On le voit, la différence de ton est flagrante. L'enthousiasme et l'admiration de Christian Bellest s'étalent jusque dans l'emploi du diminutif « Louie ». Mais comment les deux analystes traitent-ils cette cinquième mesure ? Celle-ci est faite d'une figure de quatre notes répétées cinq fois sur chacun des temps, ainsi que sur le premier de la mesure suivante. Toute la subtilité vient d'un infime flottement rythmique qui modifie très légèrement la place de chaque note. Schuller n'y voit qu'une irrégularité rythmique qu'il transcrit par des couples « double croche pointée - triple croche », mais il place chaque première note de la figure sur le temps. Bellest, au contraire, considère que la figure est régulière, mais légèrement accélérée, chaque note durant un cinquième de temps au lieu du quart de temps usuel d'une double croche. De plus, il estime que la deuxième figure démarre après le temps.

Au fond, les deux hommes disent approximativement la même chose mais, bien que nettement plus emphatique, Bellest théorise à un degré supérieur cette cinquième mesure, en distinguant explicitement ce qu'aurait dû être la mise en place (« l'idée abstraite »), et ce qu'elle est « réellement », selon son audition et son interprétation (« cinquième mesure jouée »).

Une autre chose est tout à fait surprenante dans la transcription de Bellest. Lui qui s'est révélé tellement pointilleux sur cette mise en place de la cinquième mesure, abandonne cette rigueur dans la suite puisque, non seulement la transcription rythmique n'est pas exacte, mais 2 mesures comportent même cinq temps (**figure ►16**, mesures 6 et 7). De toute évidence, les mesures suivant la cinquième ne l'intéressent que par rapport à celle-ci : une sorte de censure s'exerce, dont la rigueur de transcription fait les frais. Notons encore que Christian Bellest est trompettiste. Il est peut-être plus sensible à la maîtrise instrumentale d'Armstrong qu'un non-trompettiste. Non seulement il s'exprime en notes transposées, mais il décrit la qualité de la sonorité

►55 **Malson - Bellest 1994, p. 21-22.**

avec l'amour de l'artisan familier de la matière. Il note également le phrasé, ce que ne fait pas Gunther Schuller. De son côté, et de manière inexplicable, Schuller ne place que deux bémols à l'armure, alors que le morceau est en Mi♭. Ces deux musiciens sont pourtant d'une compétence musicale au-delà de tout soupçon.

Comment expliquer alors une telle irrégularité dans le degré de rigueur (irrégularité que l'on rencontre fréquemment chez d'autres auteurs tout aussi estimables) ? Une fois encore, c'est que l'étape de la transcription est loin d'être une préparation neutre à l'analyse. Elle témoigne d'une certaine manière de réfléchir à voix haute, de tenter de trouver ce que l'on a envie de trouver, de percer aussi des mystères, ces mystères mêmes qui ont poussé des auteurs à aller plus loin que la délectation auditive. Ce mouvement qui pousse à prendre un crayon ou à s'asseoir devant un ordinateur pour pénétrer l'épaisseur du son est toujours, je pense, passionnel, acte d'allégeance à la musique prise comme sujet d'étude. Cette qualité le rend incertain mais se trouve aussi à la racine de l'acuité de l'analyse parce que quelque chose a été entendu de manière forte et demande à s'exprimer. Il ne s'agit pas ici d'un plaidoyer pour l'imprécision au nom d'une incertaine théorie de la passion. Mais, une fois encore, il faut comprendre que nous sommes là en présence d'une première conséquence du retournement qu'on a cherché à expliciter dans la première partie. La composition (la partition) n'est plus le lieu de l'objectivité, et l'interprétation celui d'une subjectivité attendue, révélatrice, mais aussi toujours suspecte de déformation, de dérive potentielle. La partition est dans ce premier schéma, le repère par excellence. Le jazz propose une relation inversée. Le son est la seule objectivité, et tout discours – éventuellement accompagné des traces qu'il imprime – relève de la subjectivité ; il se place *de facto* dans le champ de la critique, quel que soit son degré de scientificité et les garanties qu'il entend fournir sur ce point.

5 Retour sur les enjeux : insuffisances, cognition et symbole

On a vu les critiques, voire les condamnations dont la transcription a souvent été l'objet, principalement au motif qu'elle serait dans l'incapacité de rendre compte de l'intégralité d'un phénomène musical, et plus grave, qu'elle en manquerait l'essentiel. Pour ce qui concerne le jazz, Robert Hodson a apporté une réponse simple en guise de préambule à un ouvrage où les transcriptions de la main de l'auteur sont nombreuses :

> « Jusqu'à un certain point, les enregistrements prennent la place – et revendiquent la même autorité textuelle – que les partitions dans la musique européenne. Je me fierai à eux tout au long de cette étude. Plus encore, je ferai un usage extensif des transcriptions dans mes analyses. Comme l'autorité de la transcription a été largement critiquée dans les cercles ethnomusicologiques, j'entends aborder ce point en envisageant les transcriptions comme heuristiques dans mes discussions sur

des performances enregistrées. En d'autres termes, mes transcriptions sont faites pour servir d'aide visuelle aux enregistrements et à mes commentaires sur ceux-ci. Je ne prétends pas qu'elles capturent tous les aspects d'une performance enregistrée, et je prendrai régulièrement en compte des informations qui n'apparaissent pas dans la transcription. Je les considère comme des représentations de performances plutôt que des pièces, et par moments ces représentations sont approximatives – certaines des musiques dont je traite se montrant d'une extrême complexité au regard des standards de quelque tradition de notation musicale que ce soit. Il est important de se rappeler que, en jazz, une partition (que ce soit une *lead sheet*, un arrangement ou une transcription) n'occupe aucune position ontologique privilégiée, une notion que je prends comme un article de foi : l'utilisation que j'en fais est entièrement pragmatique. » ▶56

Robert Walser, de son côté, délivre un avertissement qui va dans le même sens :

« Ma transcription est fournie comme un guide à l'analyse qui suit. L'analyse est fondée sur les sons de la performance, non sur la vue de la transcription. Il doit être clair que je n'entretiens aucune illusion sur la capacité de la notation musicale à représenter complètement ou correctement les performances musicales. Toutefois, j'ai tâché de fournir une transcription qui prend acte de ses propres limitations, qui transcrit l'existence de certains aspects de la performance qui ne sont pas notables ou sont généralement ignorés par l'analyse. Même ainsi, une énorme quantité d'informations musicales ne sont pas prises en compte, particulièrement les nuances de hauteurs et de timbre. » ▶57

Ces professions de foi me paraissent parfaitement résumer la question (pour le jazz encore une fois, sans empiéter sur le domaine de l'ethnomusicologie). L'utilisation de la transcription n'empêche en rien de mentionner et de prendre en compte des éléments musicaux audibles mais impossibles à noter. Tant qu'on ne la confond pas avec l'objet de référence (fonction qu'occupe l'enregistrement, on voit ici que les positions sur les deux questions sont liées), il n'y pas plus de raison d'en faire l'outil unique, mesure de tout le musical, que de se priver de ses apports.

On peut enfin évoquer un point qui n'est pas le moins important : les dimensions cognitive et symbolique du geste de transcription pour l'analyste. La transcription est un moyen privilégié pour approfondir l'écoute d'une œuvre. On pourrait paraphraser la formule de Bruno Nettl, « je ne peux rien dire tant que je n'ai pas vu la partition », en « je ne peux rien entendre complètement tant que je n'ai pas fait la transcription ». Ce même Bruno Nettl résume en cinq points les raisons pour lesquelles les ethnomusicologues ne peuvent se résoudre à voir des moyens mécaniques remplacer la transcription d'oreille. Les quatre premiers s'énoncent ainsi :

« (1) Nous entretenons une association excessive entre musique et notation ; ainsi [George] Herzog semble assimiler une notation occidentale conventionnelle avec le sens musical et la réalité musicale. Nous ne pouvons tout à fait nous abstraire de cette conception de la culture musicale académique occidentale urbaine. (2) La plupart d'entre nous pensent que les ethnomusicologues doivent être capables d'*entendre* la musique, pas seulement de l'analyser, et le fait de s'en

▶56 Hodson 2007, p. 2-3.

▶57 Walser 1995, p. 185, note 15.

remettre à des moyens automatiques les prive d'une façon de mettre en évidence leur compétence. [George] List, en posant la fiabilité de la transcription auditive, insiste sur la nécessité d'enseigner cette compétence aux étudiants. (3) Les ethnomusicologues sont liés émotionnellement au son de la musique et tirent ainsi dans la transcription une grande partie du plaisir dans leur travail. Plus encore, avoir fait la transcription leur donne une certaine sensation de possession directe et de contrôle sur la musique qu'ils ont laborieusement réduite par la notation. (4) Bien que la notation soit censée être descriptive, néanmoins, dans un coin de la conscience du chercheur, elle est potentiellement prescriptive. Au minimum, quelqu'un peut regarder la notation et, en fredonnant à voix basse, en obtenir au moins quelque chose, une idée générale de la façon dont sonne la musique. Pour l'ethnomusicologue occidental, la notation occidentale fait ressembler la musique à de la "vraie musique". » ▶58

Bien que les problématiques de l'ethnomusicologie ne soient pas les mêmes, il me semble que l'essentiel de ces observations peut largement s'appliquer au jazz et à ses analystes. Les notions de plaisir ▶59, de volonté d'affirmation de compétence et d'appartenance à un groupe c'est-à-dire l'autorité et la grégarité, ne sont pas toujours étrangères, derrière les préoccupations scientifiques, aux attitudes des analystes, dans le jazz certainement comme ailleurs. Ce qui ne retranche rien aux vertus de la transcription qui, *de facto*, s'est imposée comme un outil privilégié pour l'analyse de l'œuvre de jazz.

▶58 **Nettl 1983, p. 77-78.**

▶59 **L'acte de transcription, s'il est souvent ardu et retors, procure en effet du plaisir, parfois intense. Et on n'oubliera pas de mentionner qu'il mène à une écoute toute différente de la musique transcrite. N'hésitons pas à l'affirmer : une écoute plus profonde.**

PROCÉDURES 1
L'analyse du solo improvisé

On peut désormais se pencher sur les procédures de l'analyse elle-même. La plus pratiquée, de loin, celle à laquelle pendant longtemps l'analyse du jazz s'est pratiquement réduite, est l'analyse du solo improvisé. Pourtant, Lawrence Gushee pouvait dire en 1977 [1] : « Il n'y a pas de méthode d'analyse du jazz cohérente communément acceptée » [2]. Cette déclaration est révélatrice puisque l'auteur assimile purement et simplement « l'analyse du jazz » à l'analyse de solos improvisés, ce qui nous dit déjà beaucoup sur l'importance de ce premier type d'analyse, lequel paraît avoir longtemps été considéré comme le seul spécifique du jazz. Il n'y a rien là de très étonnant dans la mesure où le solo semble effectivement contenir en lui tout ce qui constitue le jazz, en particulier bien sûr l'improvisation dont il représente la manifestation la plus évidente.

[1] Ou au plus tard en 1981. Il s'agit d'une communication effectuée en 1977 dont le texte fut publié en 1981.

[2] Gushee 1991, p. 228.

1 Typologie des solos improvisés et de leur analyse

Si l'objet s'est donc imposé de lui-même, il n'en fut pas de même de la méthode et *a fortiori* de la théorie. L'approche de ce type d'analyse a toujours été très empirique. Un certain nombre d'auteurs importants ont toutefois contribué, pièce par pièce, à élaborer des ébauches de théorie. Si l'on décrit chronologiquement cette généalogie, on verra une image de puzzle se constituer petit à petit, image qui reste toutefois, encore aujourd'hui, incomplète.

Pour une meilleure compréhension de l'exposé, il me paraît préférable de donner à l'avance une idée de l'image entière pour mieux comprendre chaque étape de son développement. On procédera donc en trois phases :

- fournir les éléments nécessaires à la compréhension du débat ;
- envisager une à une les positions de ces auteurs, ce qui revient à retracer la généalogie du débat ;
- proposer enfin une synthèse.

Il n'est pas aisé de connecter entre elles les positions des divers auteurs car ils attachent des sens parfois très différents aux mêmes mots, ne se placent pas toujours du même point de vue, ni ne parlent même forcément du même objet, ou du moins ne le définissent pas de la même façon. Il me semble que l'on peut discerner cinq types de questions posées au fil des textes, pas toujours (et même rarement) de façon explicite.

1.1 Les acteurs, les points de vue

Question la plus couramment posée à l'entame des réflexions : comment les improvisateurs procèdent-ils ? Les réponses sont alors apportées en termes de supposées méthodes d'improvisation mises en œuvre par les solistes, que l'on cherche à découvrir. Mais à l'examen, on comprend que plusieurs points de vue sont parfois confondus. Il convient donc à mon sens d'avoir à l'esprit qu'on peut envisager les questions selon trois angles de vue, celui de l'improvisateur, celui de l'analyste, celui de l'auditeur, correspondant aux trois angles, conception, analyse et réception ▶3 :

- l'improvisateur : il met en œuvre (à des degrés divers de conscience) des stratégies d'improvisation, utilise éventuellement des méthodes d'improvisation ;
- l'analyste : il cherche à décrypter la substance de l'improvisation *via* son produit, ici le solo improvisé tel qu'il nous est parvenu par l'enregistrement. Il tente d'identifier les stratégies et d'éventuelles méthodes d'improvisation ;
- l'auditeur : il a une certaine perception du solo (également à divers niveaux de conscience). Il va de soi que l'analyste est d'abord un auditeur (pour une part, l'improvisateur en est un aussi), mais tout auditeur n'a pas nécessairement de velléité analytique.

▶3 On sera évidemment tenté de reconnaître les trois termes de la tripartition.

On pourrait imaginer que la détermination d'une stratégie mise en œuvre par le musicien devrait induire un type d'analyse et un seul. C'est pourquoi, le plus souvent, les auteurs confondent l'une et l'autre : analyser, c'est découvrir la méthode. On verra pourtant que le lien est souvent plus complexe que cette simple correspondance. D'autre part, la prise en compte ou non de la réception peut encore modifier ces positionnements.

1.2 Le solo vu de l'intérieur : l'élaboration - la chaîne syntagmatique

Les différents auteurs se réfèrent plus ou moins implicitement à deux (ou trois) types d'élaboration du solo improvisé :

- la combinatoire : le soliste assemble des unités *a priori* sans lien entre elles ;
- le développement : une logique d'enchaînement relie les unités. Deux solutions alors. 1. Chacune des unités ouvre des possibilités pour les suivantes. Chacune d'entre elles se comprend par rapport à celles qui la précèdent (et la suivent quand on se place dans la perspective du solo achevé, point de vue de l'analyste). Le développement est itératif. 2. Pour certains auteurs, ce développement est conditionné par un principe immanent, une structure profonde dont la surface est le déploiement. Le développement est alors organique.

Si l'on se place du point de vue de l'improvisateur, il s'agit de méthodes d'élaboration. De celui de l'analyste, ce sont différents types de chaînes syntagmatiques.

1.3 Le solo vu de l'extérieur : le référent

L'improvisateur dans sa démarche de conception ou l'analyste dans sa quête de compréhension peut se référer à des éléments extérieurs au solo lui-même. Ces référents sont de deux ordres :

- le thème : dans la pratique commune, un thème est exposé avant les solos qui se fondent sur son enchaînement harmonique (la grille) et donc, *de facto*, sur sa structure. Trois « sous-référents » possibles :
    - l'harmonie du thème ;
    - la structure du thème ;
    - la mélodie du thème (qui sera plus ou moins ou pas du tout présente dans le solo) ;
- le vocabulaire : le soliste dans sa pratique, ou l'analyste dans son enquête, peut avoir recours à un corpus de vocabulaire. Deux solutions ici (non exclusives l'une de l'autre) :

– vocabulaire individuel : celui du soliste lui-même ou éventuellement d'un autre improvisateur (influences) ;

– vocabulaire collectif, attaché à un style.

1.4 Les unités mélodico-rythmiques

Une notion récurrente est celle de motif, qui peut devenir sous certaines conditions une formule. De grandes difficultés se présentent ici car la plupart des auteurs utilisent ces termes dans des sens très variables. C'est pourquoi on proposera de définir le motif, à titre provisoire, comme un fragment mélodico-rythmique pouvant être conçu de plusieurs façons en fonction de sa place dans une chaîne syntagmatique ou d'un référent qui lui est relié :

• Chaîne syntagmatique :

– le motif peut être d'abord considéré comme un élément se combinant à d'autres éléments de même nature, c'est-à-dire d'autres motifs (combinatoire) ;

– le sens qui lui est le plus souvent donné est celui d'un fragment mélodique destiné à être réutilisé en se transformant dans le cours du solo considéré. Il suppose un développement à l'intérieur du solo et n'est pas relié à un référent extérieur.

• Référent :

– on peut référer le motif au thème dont l'exposé précède le solo et lui donne son enchaînement harmonique. Le motif constitue alors un marqueur thématique.

– on peut le référer au vocabulaire du musicien qui l'utilise. Il est alors un marqueur du langage de cet improvisateur. Le motif entendu dans ce sens est désigné le plus souvent comme « formule ». On aura ainsi des « formules parkeriennes », des « formules youngiennes », etc. ;

– on peut le référer au vocabulaire d'autres musiciens (question de l'intertextualité) ;

– on peut enfin le référer à un vocabulaire collectif. Il devient ainsi un marqueur de style.

En réalité, l'énumération des référents ne désigne pas des objets différents mais des fonctions occasionnelles de fragments mélodico-rythmiques. L'un de ces fragments peut remplir tour à tour ou en même temps chacune des fonctions énumérées. Un motif unique peut être extrait du thème tout en faisant partie du vocabulaire de l'improvisateur (surtout si celui-ci est le compositeur du thème) et être également le marqueur d'un style collectif.

1.5 Niveaux de conscience dans l'élaboration et dans la réception : l'intention consciente

Le référent peut être présent de façon plus ou moins consciente, ou à différents niveaux de conscience. On verra qu'il s'agit d'un point crucial. On n'entrera pas dans la discussion complexe de la nature du processus mental à l'œuvre chez l'improvisateur et de sa relation aux niveaux de conscience. Mais il est d'ores et déjà sûr qu'il met en œuvre certaines stratégies de façon tout à fait consciente et que par ailleurs toute une partie de son activité relève de niveaux de conscience très variés. L'auditeur lui aussi perçoit simultanément à des niveaux de conscience différents. L'analyste est supposé, lui, mettre en œuvre des stratégies entièrement conscientes, sans oublier qu'il est aussi d'abord un auditeur.

* * *

À partir de ces diverses notions (mais sans toutefois, le plus souvent, clairement les expliciter), les auteurs proposent, au fil de leur réflexion et en prenant parfois en compte celles de leurs prédécesseurs, ce qu'ils abordent le plus souvent comme des méthodes d'improvisation. On verra dans la synthèse qu'il paraît plus adapté de parler de caractères des improvisations. En effet, la question de la conception, de la méthode est distincte de celle du résultat et n'est pas toujours en correspondance simple avec des stratégies. C'est pourquoi l'intention consciente, telle qu'évoquée au **point 1.5**, revêt une grande importance. De plus, nous sommes ici dans le champ de l'analyse et pas dans celui de la pédagogie. L'objet est donc plutôt de comprendre comment les choses sont faites qu'exactement comment elles ont été faites (pour être refaites si l'objectif était pédagogique), même si l'on sait bien que la première question mène souvent à la seconde.

Les méthodes progressivement identifiées par nos auteurs sont donc les suivantes. Une première liste donnée ci-dessous indique provisoirement pour chacune une définition très succincte, au simple titre de premier repérage, car les expressions n'ont pas le même sens d'un auteur à l'autre. On affinera cette nomenclature lors d'une synthèse *a posteriori*, proposée en fin de chapitre.

On peut dans un premier temps les classer en deux groupes, selon que ces méthodes identifiées se réfèrent au thème ou non.

- **En référence au thème :**

– paraphrase : répétition du thème avec de faibles variations (embellissement, ornementation, modifications marginales des hauteurs et du rythme) ;

– improvisation schématique : fondée sur la structure du thème ;

– improvisation thématique : référence au thème sous diverses formes possibles.

- **Sans référence au thème :**

– improvisation motivique : enchaînement et/ou variation de motifs ;

- improvisation formulaire : fondée sur un vocabulaire – en principe de l'improvisateur lui-même – dont on retrouvera les éléments (les formules) dans d'autres solos ;
- improvisation sémiotique : façon de construire un solo, de le mettre en scène, de lui donner du sens.

Avant d'observer comment ces différents caractères ont été très progressivement étudiés et conceptualisés par un certain nombre d'auteurs, on se permettra une dernière hypothèse. Les analyses strictement paramétriques, c'est-à-dire harmonique, formelle, mélodique et rythmique, au sens strict, apparaissent largement plus descriptives que les autres – motivique, thématique, schématique, formulaire et sémiotique. Ces dernières, qu'elles postulent un référent extérieur ou non, franchissent un pas supplémentaire dans le geste analytique, qui se résume sans doute à poser des hypothèses supplémentaires en termes de démarches, de stratégies, de méthodes, prêtées à l'improvisateur, lequel geste s'assigne alors pour tâche de les découvrir et de les décrire. Ces analyses sont par là d'une nature différente, sans qu'il y ait pour autant à privilégier les unes ou les autres.

2 Positions des auteurs

Les notions exposées au paragraphe précédent ont été progressivement produites par différents auteurs. On en étudiera de ce point de vue dix, à travers un ou plusieurs textes de chacun : Roger Pryor Dodge (1934) ; Winthrop Sargeant (1938) ; André Hodeir (1953-1954) ; Gunther Schuller (1958) ; Alfons M. Dauer (1969) ; Frank Tirro (1974) ; Thomas Owens (1974) ; Lawrence Gushee (1977) ; Barry Kernfeld (1995) ; Henry Martin (1996).

2.1 Roger Pryor Dodge

L'analyse qu'en 1934 Roger Pryor Dodge livre de quatre versions de « Black and Tan Fantasy » par l'orchestre de Duke Ellington – plus particulièrement des solos de Bubber Miley – est passionnante à plus d'un titre. Tout d'abord parce c'est l'une des toutes premières portant sur le jazz *hot*. Par ailleurs, elle s'appuie sur une transcription de la main de l'auteur (elle aussi, certainement une des premières, voire la première), dans une présentation superposée, les quatre versions du solo de Miley placées les unes sous les autres avec le rappel du thème sur une portée placée en haut [4]. Dodge ne livre pas de réflexion théorique générale sur le solo improvisé et son analyse. Mais il met déjà implicitement en œuvre certaines des notions que d'autres auteurs se chargeront ultérieurement de formaliser. Par exemple dans ce passage :

[4] *Cf.* figure 2, p. 333.

> « Comme je l'ai déjà dit, les improvisations noires sont soit sur la mélodie, soit sur l'harmonie. Il pourrait sembler que Miley ne porte pas attention à la mélodie, tellement ses variations en sont éloignées ; mais en jouant certaines parties du thème, puis des parties correspondantes dans chacun des solos *hot*, vous trouverez que de nombreuses fois il avait le thème à l'esprit. » ▶5

Si l'on traduit dans les termes de nos catégories, Roger Pryor Dodge nous dit que les improvisations sont usuellement de l'ordre de la paraphrase ou harmoniques, mais que l'observation des solos de Bubber Miley révèle une improvisation thématique de fait, en dépit des apparences de non-thématisme. Cette citation prend donc en compte aussi la réception et l'intention consciente : l'auditeur pourrait ne pas avoir remarqué que le thème est présent dans l'improvisation, mais un examen attentif montre que la référence au thème est consciente chez le trompettiste.

L'auteur ne développe pas plus avant l'investigation. Il poursuit sur des considérations générales à propos de l'évolution du jazz et de sa réception qui sont à replacer dans le contexte du temps. Mais on trouve dans la conclusion un certain scepticisme vis-à-vis du commentaire courant de l'époque, alternativement laudatif ou dénigrant, l'argumentaire débouchant finalement sur un vibrant appel à l'analyse :

> « Parmi les nombreux écrits américains sur le jazz, à la fois pour et contre, peu sont critiques de façon instruite et aucun n'a une quelconque valeur instructive. Il y a en Europe des magazines et des articles montrant envers le jazz une attitude le considérant comme une musique sérieuse, mais nous ne les avons pas approchés. Et il y a [Henry] Prunières ▶6, le seul critique important, à ma connaissance, qui porte une appréciation sur le solo improvisé dans le jazz. Les critiques américains, sur ce sujet, semblent osciller confusément entre, d'un côté, l'esprit de l'Amérique, le tempo courageux de la vie moderne, l'absence de sentimentalisme, l'importance de la syncopation et les chants de maïs de cette bonne vielle Virginie ; et de l'autre, la pulsation monotone, les bruits non musicaux, le Noir épuisé de Harlem, l'alcoolisme, la débauche sexuelle. Ces solos dans « Black and Tan Fantasy » n'ont peut-être pas la signification que je leur accorde, mais ce pourrait au moins constituer une prémisse au commentaire. Comme musique notée, ce n'est certainement pas simplement du bruit, de la cacophonie et du rythme monotone : de vagues éloges ne semblent pas plus appropriés. Des solos tels que ceux que j'ai transcrits appellent une investigation musicale. » ▶7

2.2 Winthrop Sargeant

Winthrop Sargeant livre en 1938 avec *Jazz: Hot and Hybrid* l'étude musicologique du jazz la plus détaillée, à laquelle on peut encore aujourd'hui se référer avec grand bénéfice. Les transcriptions d'extraits y sont légion. Mais paradoxalement, alors qu'il étudie en détail les origines, l'esthétique, les paramètres, Sargeant passe sur le processus même d'improvisation et son analyse. Il livre pourtant quelques considérations ponctuelles sur le sujet, dont celle-ci :

▶5 Dodge 1995, p. 25.

▶6 Henry Prunières (1886-1942) est un musicologue français, fondateur de *La Revue musicale* et auteur notamment d'une histoire de la musique. Dès les débuts, il a favorablement accueilli le jazz.

▶7 Dodge 1995, p. 26.

« Il existe ainsi une relation plus serrée entre les diverses sections d'une improvisation jazz que n'indique la simple formule de sa structure phraséologique. Au cours de l'événement réel, une dynamique découle du principe de tension - détente, qui conduit de phrase en phrase, introduisant un certain élément de suspens à ce qui est, à première vue, un type très simple de forme "variation". » [8]

C'est bien le développement que Winthrop Sargeant aperçoit, au-delà d'un constat sur la combinatoire. Par ailleurs, l'évocation du couple tension - détente nous introduit à la question de l'examen des variations d'intensités, de poids, dans un solo de jazz. La question se pose de savoir s'il faut en faire une stratégie autonome appelant une analyse spécifique. Il me semble qu'il faut plutôt la considérer comme faisant partie de la production de sens, c'est-à-dire de l'improvisation « sémiotique » telle que Lawrence Gushee la définira plus tard.

2.3 André Hodeir

André Hodeir dans *Hommes et problèmes du jazz* propose une typologie de la mélodie débouchant concrètement sur une typologie de la mélodie improvisée, c'est-à-dire du solo.

L'auteur propose d'abord deux types de phrase : la « phrase-thème » et la « phrase-variation ».

« La phrase-thème est plus dépouillée, moins abondante, parce que moins ornée que la phrase-variation. » [9]

Il s'agit en réalité d'une distinction entre mélodie fixée et mélodie improvisée. La phrase-variation se subdivise à son tour en deux types principaux : la paraphrase et la « phrase-chorus » :

« La première garde de réelles affinités mélodiques avec la phrase-thème dont elle procède ; la seconde, sorte de variation libre, n'en conserve aucun souvenir. » [9]

La paraphrase peut être le fait aussi bien de l'arrangeur que de l'improvisateur, la phrase-chorus ne pouvant émaner que de ce dernier.

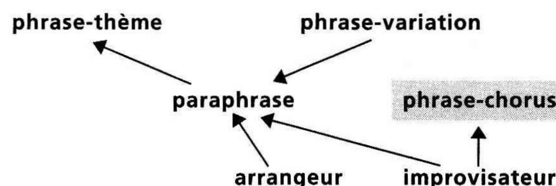
« [...] la phrase-chorus est, par définition, improvisée. On conçoit qu'une entière liberté préside à sa conception. Dégagée de toute obligation mélodique et structurelle, la phrase-chorus est la simple émanation d'une séquence harmonique donnée. » [9]

Il ne s'agit donc pas en réalité d'une distinction entre des tournures mélodiques, mais bien entre phrase écrite (ou tout du moins fixée) et improvisée. Mais l'auteur assimile la distinction « fixé - improvisé » à « thématique - non thématique » : si le soliste se réfère au thème, c'est une paraphrase. En revanche, s'il l'abandonne, c'est complètement. Pas de milieu, pas de référence au thème intermédiaire entre le tout de la paraphrase et le rien de la « phrase-chorus » (bien que l'appartenance de cette dernière à la catégorie « phrase-variation » laisse subsister une ambiguïté). La mélodie est produite par la grille (« émanation d'une séquence harmonique donnée »), nullement par le thème (dont elle ne « conserve aucun souvenir »).

[8] Sargeant 1975, p. 245.

[9] Hodeir 1981, p. 135.

En reprenant précisément les relations qu'André Hodeir pose entre les catégories qu'il crée, on peut schématiser de la façon suivante :



Si j'ai marqué la phrase-chorus, c'est parce qu'André Hodeir en fait en quelque sorte la phrase reine. En conclusion d'un chapitre sur la mélodie, il revient sur la description de cette phrase-chorus en la caractérisant beaucoup plus précisément :

> « Il semble bien que l'expression la plus originale de la mélodie dans le jazz soit la phrase-chorus ; mieux : que par celle-ci le jazz ait apporté quelque chose au domaine de la mélodie. Apport nullement négligeable, encore que la grande richesse du jazz demeure son traitement du rythme et de la matière sonore. Ou l'on se trompe fort, ou la phrase-chorus n'a pas d'exact équivalent en musique occidentale. Elle a le comportement et l'apparence d'une variation, mais ne procède directement d'aucun thème mélodique. Son équilibre rythmique est conditionné par l'instrument à travers lequel elle s'exprime. Généralement abondante, elle est ornée, dans la mesure où une phrase mélodique peut s'orner elle-même. Elle n'exploite aucun dessin donné. Elle ignore la reprise du thème, donc, neuf fois sur dix, de la laideur. » ▶10

Outre l'importance que l'auteur accorde à cette phrase-chorus, il en donne des caractéristiques qui vont nous servir pour la comparer à des catégories proposées ultérieurement par d'autres auteurs :

- elle « ne procède directement d'aucun thème mélodique » : elle n'est mélodiquement reliée en rien au thème qui la précède et donne en revanche sa forme et son harmonie au solo considéré ;
- « son équilibre rythmique est conditionné par l'instrument à travers lequel elle s'exprime » : le *topos* instrumental se voit accorder une place déterminante ;
- elle est « généralement abondante [...], ornée, *dans la mesure où une phrase mélodique peut s'orner elle-même* » : c'est la seule caractérisation proprement morphologique qu'Hodeir propose pour la distinguer de la phrase-thème, mais le passage souligné (par moi) présente une ambiguïté. Si la phrase « s'orne elle-même », cela signifie-t-il qu'elle a, avant elle, un modèle, qui fait l'objet de l'ornement ?
- elle « n'exploite aucun dessin donné » : elle n'est pas motivique ;
- elle « ignore la reprise du thème » : l'absence de lien à la mélodie du thème est de nouveau affirmée.

Il transparaît donc que cette « phrase-chorus » est en réalité la phrase improvisée du solo et qu'elle n'entretient aucun rapport avec le thème du morceau considéré.

▶10 Hodeir 1981, p. 146.

Sans référence non plus à des motifs, c'est par rapport à la forme et à l'harmonie qu'elle va entièrement se construire et donc vraisemblablement qu'il faudra l'analyser.

Par ailleurs, André Hodeir, *in extremis*, ne peut s'empêcher de céder à son aversion pour la thématique du jazz, qu'il ne manque jamais de fustiger. Elle est le plus souvent le lieu de « la laideur » et les musiciens de jazz ne peuvent pas grand-chose à cet état de fait [11] :

> « Le pouvoir de transfiguration d'un Armstrong ou d'un Parker est chose trop rare pour qu'il soit possible d'en tenir compte sur un plan général. Ce n'est pas le principe de la paraphrase qui est en cause ici, mais l'indigence mélodique d'une trop grande proportion de thèmes de jazz. » [12]

On comprend qu'avec une telle vision, il ne peut y avoir pour André Hodeir, d'improvisation thématique, telle qu'elle sera proposée par d'autres auteurs, car pour lui, toute relation au thème implique une dégradation.

Qu'en est-il alors des analyses elles-mêmes, réalisées par Hodeir ? Les cinq qu'il consacre respectivement à Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Django Reinhardt, Sarah Vaughan et Billie Holiday, regroupées dans un chapitre de *Jazzistiques* [13], furent d'abord publiées séparément dans *Jazz Hot* entre janvier 1953 et octobre 1954. On ne peut savoir si elles ont été effectuées avant la rédaction du texte d'*Hommes et problèmes du jazz* commenté ci-dessus, mais il est raisonnable d'estimer que ces textes sont approximativement contemporains. On n'y trouve pas trace de « phrases-thème », « phrases-variation » ou « phrases-chorus ». Ce sont le plus souvent des observations portant sur un paramètre ou l'autre, qui en font des textes très descriptifs et à vrai dire assez frustrants par la modestie de leur ambition [14]. On y lit toutefois des remarques intéressantes, à l'image de celle-ci, qui – à propos du solo de Django Reinhardt dans « Solid Old Man » – débute comme une analyse mélodique assez descriptive, pour finalement aboutir à ce qui me paraît relever tout à fait de l'analyse de la conduite des voix sans toutefois en revendiquer le nom :

> « La conduite mélodique de ce solo est [...] en tous points remarquable. Son caractère le plus saillant est l'abondance des appoggiatures : la première note en est une, la dernière *(blue note)* également. La mesure 4 est particulièrement révélatrice de la dilection de Django pour les appoggiatures : elles s'y succèdent en cascade, masquant la simplicité de la trame réelle, qui se fonde sur le simple énoncé de l'accord de *si* bémol. Dans ce style très orné, la note de passage ne joue évidemment qu'un rôle secondaire, en tant que valeur courte toutefois : si l'on met entre parenthèses les groupes ascendants similaires des mesures 5 et 6, le *la* bémol de la mesure 6 se révèle note de passage en dépit du contexte apparemment disjoint. Là encore, le soliste fait preuve d'une grande subtilité dans la dissimulation d'une pensée qui pourrait, sans cet artifice, paraître trop nue. » [15]

[11] Il resterait à comprendre pourquoi ils ont élu ce répertoire et pas un autre.

[12] Hodeir 1981, p. 146, note 1.

[13] *Ibid.*, p. 145-156.

[14] Il est vrai que le paragraphe qui le regroupe dans *Jazzistiques* s'intitule « Notes d'écoute ». L'auteur ne les élevait peut-être pas lui-même au rang d'analyses. On n'oubliera pas non plus que la simple idée d'analyser un solo n'allait pas de soi à cette époque.

[15] Hodeir 1984, p. 149.

▲ 1 « Solid Old Man », solo Django Reinhardt (5 avril 1939), transcription André Hodeir

Dans le même texte, quand l'auteur parle de la « construction » du solo, ne s'agit-il pas d'une analyse motivique, sémiotique et schématique avant la lettre, laquelle débouche sur une analyse par niveaux, de tonalité schenkerienne, là encore sans en dire les noms ?

> « Un autre sujet d'intérêt réside dans la construction du chorus. Il est peu de solos dans l'histoire du jazz enregistré qui témoignent d'un tel "équilibre asymétrique". Qu'on en juge : une première phrase, composée de trois groupes-anacrouses, aboutit à une désinence (mesure 3) exprimant l'accord de tonique. La symétrie des deux premiers groupes est évidente : en revanche le troisième groupe (fin de la mesure 2) est décalé rythmiquement et enrichi mélodiquement. La parenté est cependant certaine : chacun des trois groupes commence par une seconde mineure ascendante. C'est encore sur la seconde mineure que se fonde la série d'appoggiatures de la mesure 4, qui constitue l'anacrouse de la deuxième phrase. Celle-ci s'étend jusqu'au premier temps de la mesure 7. Elle est particulièrement intéressante sur le plan rythmique ; Django y varie, par le rythme, une même figure mélodique, exprimée d'abord en doubles croches, ensuite en triolet, puis en triolet décalé. La troisième phrase occupe les mesures 10, 11 et 12 du chorus. Elle se résume, pour les deux dernières mesures, en une alternance de *blue notes* (dont le soliste tire un étonnant parti mélodique et expressif), précédées d'un dessin préparatoire où le *ré* bémol (mesure 10), *blue note*, est l'objet d'un traitement spécial, Django semblant vouloir lui donner, par l'inflexion, une signification particu-lière ; en fait il annonce les *blue notes* finales. Curieuse construction donc que celle de ce blues en trois phrases dont le découpage s'établit ainsi : 1-3, 4-7, 10-12. Que se passe-t-il donc entre le premier temps de la mesure 7 et le premier temps de la mesure 10 ? Django cesse-t-il de jouer ? Nullement. Une phrase assez importante occupe ces trois mesures. *Elle ne fait pas partie du solo*, mais d'un "accompagnement" de caractère orchestral, que Django "entendait" pendant que se déroulait son improvisation. La "mise entre parenthèses" de cette phrase s'impose à tout auditeur conscient. » ▶16

▶16 Hodeir 1984, p. 149-150.

2.4 Gunther Schuller

Gunther Schuller est l'auteur qui a écrit, à l'amorce de son histoire du jazz :

> « En réalité, ce volume a été écrit avec un certain *a priori* : chaque disque gravé depuis les premiers enregistrements de jazz jusque dans les années trente a été écouté, analysé et, si nécessaire, discuté. On ne peut porter un jugement juste sur un artiste (ou sur un mouvement musical) sans se référer à l'ensemble de son œuvre ni le situer par rapport à ses contemporains. » [17]

Inutile donc de le convaincre de l'utilité de l'analyse. Avant cette histoire monumentale du jazz (à ce jour en deux volumes), il avait consacré une étude au « Blue Seven » enregistré en 1956 par Sonny Rollins, intitulée « Sonny Rollins and the Challenge of Thematic Improvisation », publiée en 1958 [18]. Comme ce titre l'indique, il propose à la fois une étude particulière et une théorie d'un type d'improvisation.

D'emblée, Gunther Schuller propose deux grands types d'improvisation :

> « Les procédures improvisationnelles peuvent être grossièrement divisées en deux grandes catégories qui se recoupent parfois et ont été appelées *paraphrase* et improvisation *chorus*. La première consiste principalement en un embellissement ou une ornementation technique, alors que la seconde suggère que le soliste s'est complètement affranchi d'un thème ou d'une mélodie donnés et improvise librement sur rien d'autre qu'une structure d'accords. » [19]

Sans le citer ici explicitement (ce qu'il fera en revanche quelques lignes plus loin), l'auteur se réfère de toute évidence à la paraphrase et à la phrase-chorus d'André Hodeir, la traduction d'*Hommes et problèmes du jazz* ayant paru sous le titre *Jazz, Its Evolution and Essence* en 1956, c'est-à-dire peu avant la publication de l'article cité [20].

Puis Gunther Schuller prend acte d'une carence à ses yeux très répandue, repérée chez les solistes eux-mêmes :

> « Dans une très grande mesure, les solos improvisés – même ceux à tout autre point de vue très imaginatifs – ont souffert d'un manque général de cohésion et de direction d'ensemble – manque d'une force unificatrice. » [21]

Ce manque se manifeste par l'apparition d'un, de plusieurs, ou de tous les quatre symptômes suivants :

> « (1) L'improvisation moyenne est principalement un collier d'idées sans relations entre elles ; (2) À cause du caractère spontanément *indépendant* de la plupart des improvisations, une série de solos par des improvisateurs différents au sein d'une même pièce ont très peu de chances d'entretenir des relations [...] ; (3) Dans les cas où de la composition (ou de l'arrangement) est présente, le corpus de ces solos n'a généralement pas de relation avec les parties non improvisées ; (4) Des solos par ailleurs intéressants sont souvent marqués par une citation soudaine provenant d'un matériau complètement hors de propos. » [22]

Mais il note enfin un changement :

[17] Schuller 1997, p. 8.

[18] Schuller 1958.

[19] *Ibid.*, p. 86.

[20] Hodeir 1956.

[21] Schuller 1958, p. 97.

[22] *Ibid.*, p. 87.

« [...] Il existe désormais une évolution parmi nombre de musiciens de jazz, consistant à apporter aux improvisations une unité thématique (ou motivique) et structurelle. Certains le font en combinant écriture et improvisation, par exemple le Modern Jazz Quartet et le trio de [Jimmy] Giuffre : d'autres, comme Sonny Rollins, préfèrent travailler seulement au moyen du temps réel. » ▶23

Auparavant l'alternative se présentait sous une forme tranchée : improviser sur le thème (paraphrase) ou sans le thème (sur la grille seulement : phrase-chorus), sans liberté dans le premier cas, au risque de l'incohérence dans le second. Désormais s'ouvre un champ entre ces deux bornes et apparaissent de nouvelles solutions : thématique, motivique, schématique.

Gunther Schuller expose alors son analyse détaillée de « Blue Seven » en commençant par examiner le thème de ce blues composé par Sonny Rollins lui-même.

▲2 « Blue Seven » (Sonny Rollins), thème, transcription Gunther Schuller

Il y identifie trois notes structurelles (Ré, La♭ et Mi) et note sur la transcription un motif unique **a**, répété trois fois, dont il reparlera plus tard.

Puis il indique :

> « Ce thème – avec ses implications bitonales (gardées à dessein pures et libres par l'omission du piano), avec sa ligne mélodique dans laquelle le nombre et le choix des notes est maintenu à un niveau minimum presque à la limite –, est la fontaine qui produit presque tout ce qui va suivre. Rollins simplement étend et développe tout ce que le thème implique. » ▶24

Nous tenons là la définition de l'improvisation thématique (qui n'est pas sans rappeler ce qu'est pour la composition l'évolutionnisme mélodique de Rudolph Reti). Gunther Schuller peut alors relever toutes les références, dans les diverses parties des deux solos pris par Sonny Rollins dans cette performance, au thème initial et à ses deux motifs (bien qu'il n'en ait noté qu'un, nommé **a**, en ne relevant pas que les deux premières notes du thème, répétées avec variation aux mesures 5 et 9 forment elles aussi, *de facto*, un motif). Et il faut reconnaître que la démonstration est très convaincante. Il note en particulier, dans le deuxième solo, un développement motivique particulièrement flagrant du motif *a* :

▶23 **Schuller 1958, p. 88.**

▶24 ***Ibid.*, p. 89.**



Formule Sonny Rollins, « You Don't Know What Love Is », 22 juin 1956 **3** ▲

Il ne reste qu'à tirer la conclusion :

> « Ceci est donc un exemple d'une véritable technique de variation. L'improvisation n'est pas seulement fondée sur une séquence harmonique mais aussi bien sur des idées mélodiques/motiviques. » ▶25

La démonstration, comme on l'a dit, est très convaincante. On ne peut toutefois s'empêcher de supposer que Gunther Schuller a forcément écouté les autres morceaux de l'album *Saxophone Colossus* d'où est extrait « Blue Seven ». Il y figure également une version de « You Don't Know What Love Is » enregistrée le même jour ▶26. Or, qu'entend-on, notamment dans le solo sur cette ballade de Gene dePaul ?



Formule Sonny Rollins, « You Don't Know What Love Is », 22 juin 1956 **4** ▲

Un motif étonnamment proche de celui développé dans « Blue Seven » et noté par Gunther Schuller. On est bien en présence de ce qu'on n'a pas encore appelé à cette époque une formule, c'est-à-dire d'un élément du vocabulaire du musicien – ici Sonny Rollins – que l'on retrouve d'un solo à l'autre sur des compositions différentes. Mais, dans « You Don't Know What Love Is », on ne peut parler d'improvisation thématique puisque ce motif n'est nulle part présent dans le thème. On est alors tenté d'opérer un renversement : c'est la composition qui est formulaire. La formule, identifiable dans le vocabulaire du compositeur - improvisateur, qu'il a

▶25 *Ibid.*, p. 93.

▶26 Il y fait d'ailleurs allusion dans la suite de l'article.

dans la tête et sous les doigts, a été retravaillée consciemment par le même pour en faire une composition (ou au moins une partie) intitulée « Blue Seven ».

Quoi qu'il en soit, on peut dire que c'est Gunther Schuller qui introduit les notions d'improvisation thématique et formalise celle d'improvisation motivique. En réalité, il les relie. L'improvisation sur un motif acquiert une dimension autre parce que le motif est issu du thème :

> « [...] Ce que Sonny Rollins a définitivement ajouté au champ de l'improvisation [particulièrement dans "Blue 7"] est l'idée de développer et de varier un thème *principal*, et pas seulement un motif ou une phrase secondaires sur lesquels le performeur a été amené à tomber au cours de son improvisation et qui n'est pas en soi relié au thème de la composition. Cela ne signifie pas qu'une improvisation reliée au thème est *nécessairement* meilleure qu'une autre fondée librement sur l'harmonie. De toute évidence, toute généralisation dans ce sens serait douteuse : seule la qualité d'un musicien spécifique dans une performance spécifique peut constituer la base ultime d'un jugement. L'enjeu n'est pas – comme certains pourraient penser que je l'implique – que, dans la mesure où Rollins effectue une variation réellement thématique, il est de ce fait supérieur à [Charlie] Parker ou [Lester] Young dans une improvisation non thématique. Je place avant tout l'accent sur une *différence* d'approche, même si, tout à fait subjectivement, je peux considérer la position de Rollins comme étant, *in fine*, la plus importante. Certainement, il s'agit d'une approche qui a, en soi, un futur important. » ▶27

Se lit ici en filigrane l'idée que l'écriture constitue un enjeu décisif, que le hasard n'est jamais une bonne chose, même dans l'improvisation, et que ce type d'élargissement du processus d'improvisation rapproche cette dernière de l'écriture en la mettant sur la voie de son salut ▶28. On reconnaîtra bien sûr des idées chères à l'un des initiateurs du *Third Stream* qui est précisément à l'ordre du jour au moment où l'article est écrit.

En outre, malgré toutes les précautions prises, Gunther Schuller n'échappe pas tout à fait à sa tendance à prononcer des jugements de valeur. Comme toujours chez lui (il est en tous ces points très proche d'André Hodeir), tout cela s'inscrit, non seulement en référence à la question de l'écriture, mais dans une vision plus large du jazz en termes de progrès, de développement, de sophistication, d'intellectualité :

> « Le jazz aussi, évoluant d'humbles commencements qui étaient parfois à peine plus que des manifestations sociologiques d'un milieu américain particulier, s'est développé comme une forme d'art qui, non seulement possède une capacité unique pour l'expression individuelle et collective, mais, au cours du processus de maturation, a graduellement acquis certaines propriétés intellectuelles. Sa force fut telle qu'il a suscité l'intérêt dans toutes les couches de l'activité intellectuelle et créative. Il est naturel et inévitable que, dans ce processus toujours en expansion, le jazz attire les cœurs et les esprits de toutes sortes de gens avec toutes sortes de prédilections et de tempéraments – même ceux qui veulent apporter au jazz une idée musicale vieille d'environ cinq cents ans, la notion d'unité thématique et structurelle. » ▶29

▶27 Schuller 1958, p. 96.

▶28 **C'est en allant au bout de cette logique qu'André Hodeir parviendra à l'idée de l'improvisation simulée.**

▶29 *Ibid.*, p. 94.

Après un parallèle entre le développement de la « musique classique » et le jazz, il conclut :

« Dans tous les cas, le point essentiel n'est pas que, avec des solos thématiquement reliés, l'improvisation jazz peut rejeter la grande tradition établie par les Young et les Parker, mais plutôt qu'en construisant *sur* cette tradition et en l'enrichissant avec l'élément nouveau des relations thématiques, le jazz ajoute simplement une dimension nouvelle. Et je pense que tout le monde pourrait tomber d'accord sur le fait que le renouvellement à travers la tradition est la meilleure assurance d'un futur musical florissant. » [30]

André Hodeir avait établi la distinction entre paraphrase et solo improvisé, postulant que le premier était très proche du thème et le second en était entièrement indépendant. Gunther Schuller franchit un nouveau pas décisif en affirmant la possibilité d'une relation organique au thème.

2.5 Alfons M. Dauer

L'article d'Alfons M. Dauer, « « Improvisation - Zur Technik der spontanen Gestaltung im Jazz », paru en 1969 dans *Jazzforschung / Jazz research*, revient sur la première méthode, introduite par André Hodeir, qui avait semblé aller de soi : la paraphrase. Bien qu'A.M. Dauer ne cite pas le mot, c'est bien sur cette technique qu'il se penche en se livrant à un exercice d'analyse historique des plus passionnants. Il cherche en effet à identifier les tenants et aboutissants de cette technique dans les temps les plus reculés du jazz, non pas dans les groupes de Nouvelle-Orléans originels, mais dans la préhistoire de cette musique, puisant ces exemples dans un corpus connexe, pour y déployer une démonstration toute de virtuosité historique et conceptuelle.

L'hypothèse théorique s'expose comme suit :

« L'improvisation dans les plus anciennes formes du jazz est principalement une variation mélodique : soit un schéma mélodique orné *ex tempore*, soit une variation à partir d'une mélodie. On peut trouver dans les orchestres "vieux style" historiques et actuels de nombreuses sortes de mélodies. Ainsi, par exemple, l'improvisation sur une mélodie du type litanie est très différente de celle sur une mélodie du type "Stollen-Abgesang" [31] De la même façon, en fonction de ces catégories mélodiques, la polyphonie libre des collectifs musicaux s'exprime aussi différemment et dispose d'une série de méthodes traditionnelles. À part ces conditions de forme, le véritable processus de l'improvisation en lui-même – dans le sens de la création d'une variation mélodique ou d'une création spontanée d'une nouvelle mélodie – est en principe toujours le même. Il s'accomplit sur la base de substitutions de sons selon un système de réorganisation sonore fortement enraciné dans le folklore afro-américain comme un élément constitutif du comportement musical que les esclaves avaient alors emporté de leurs cultures d'origine. Là-bas comme ici, les variantes mélodiques et les sons simultanés naissent le plus souvent de la substitution de sons linéaires ou simultanés du premier ou du deuxième degré. » [32]

[30] *Ibid.*, p. 97.

[31] Allusion à la *Barform* utilisée par les maîtres chanteurs allemands médiévaux, dans laquelle chaque strophe suit le schéma AAB (A = *Stollen*, B = *Abgesang*).

[32] Dauer 1969, p. 114-115.

dans la tête et sous les doigts, a été retravaillée consciemment par le même pour en faire une composition (ou au moins une partie) intitulée « Blue Seven ».

Quoi qu'il en soit, on peut dire que c'est Gunther Schuller qui introduit les notions d'improvisation thématique et formalise celle d'improvisation motivique. En réalité, il les relie. L'improvisation sur un motif acquiert une dimension autre parce que le motif est issu du thème :

> « [...] Ce que Sonny Rollins a définitivement ajouté au champ de l'improvisation [particulièrement dans "Blue 7"] est l'idée de développer et de varier un thème *principal*, et pas seulement un motif ou une phrase secondaires sur lesquels le performeur a été amené à tomber au cours de son improvisation et qui n'est pas en soi relié au thème de la composition. Cela ne signifie pas qu'une improvisation reliée au thème est *nécessairement* meilleure qu'une autre fondée librement sur l'harmonie. De toute évidence, toute généralisation dans ce sens serait douteuse : seule la qualité d'un musicien spécifique dans une performance spécifique peut constituer la base ultime d'un jugement. L'enjeu n'est pas – comme certains pourraient penser que je l'implique – que, dans la mesure où Rollins effectue une variation réellement thématique, il est de ce fait supérieur à [Charlie] Parker ou [Lester] Young dans une improvisation non thématique. Je place avant tout l'accent sur une *différence* d'approche, même si, tout à fait subjectivement, je peux considérer la position de Rollins comme étant, *in fine*, la plus importante. Certainement, il s'agit d'une approche qui a, en soi, un futur important. » ▶27

Se lit ici en filigrane l'idée que l'écriture constitue un enjeu décisif, que le hasard n'est jamais une bonne chose, même dans l'improvisation, et que ce type d'élargissement du processus d'improvisation rapproche cette dernière de l'écriture en la mettant sur la voie de son salut ▶28. On reconnaîtra bien sûr des idées chères à l'un des initiateurs du *Third Stream* qui est précisément à l'ordre du jour au moment où l'article est écrit.

En outre, malgré toutes les précautions prises, Gunther Schuller n'échappe pas tout à fait à sa tendance à prononcer des jugements de valeur. Comme toujours chez lui (il est en tous ces points très proche d'André Hodeir), tout cela s'inscrit, non seulement en référence à la question de l'écriture, mais dans une vision plus large du jazz en termes de progrès, de développement, de sophistication, d'intellectualité :

> « Le jazz aussi, évoluant d'humbles commencements qui étaient parfois à peine plus que des manifestations sociologiques d'un milieu américain particulier, s'est développé comme une forme d'art qui, non seulement possède une capacité unique pour l'expression individuelle et collective, mais, au cours du processus de maturation, a graduellement acquis certaines propriétés intellectuelles. Sa force fut telle qu'il a suscité l'intérêt dans toutes les couches de l'activité intellectuelle et créative. Il est naturel et inévitable que, dans ce processus toujours en expansion, le jazz attire les cœurs et les esprits de toutes sortes de gens avec toutes sortes de prédilections et de tempéraments – même ceux qui veulent apporter au jazz une idée musicale vieille d'environ cinq cents ans, la notion d'unité thématique et structurelle. » ▶29

▶27 Schuller 1958, p. 96.

▶28 C'est en allant au bout de cette logique qu'André Hodeir parviendra à l'idée de l'improvisation simulée.

▶29 *Ibid.*, p. 94.

Après un parallèle entre le développement de la « musique classique » et le jazz, il conclut :

> « Dans tous les cas, le point essentiel n'est pas que, avec des solos thématiquement reliés, l'improvisation jazz peut rejeter la grande tradition établie par les Young et les Parker, mais plutôt qu'en construisant *sur* cette tradition et en l'enrichissant avec l'élément nouveau des relations thématiques, le jazz ajoute simplement une dimension nouvelle. Et je pense que tout le monde pourrait tomber d'accord sur le fait que le renouvellement à travers la tradition est la meilleure assurance d'un futur musical florissant. » [30]

André Hodeir avait établi la distinction entre paraphrase et solo improvisé, postulant que le premier était très proche du thème et le second en était entièrement indépendant. Gunther Schuller franchit un nouveau pas décisif en affirmant la possibilité d'une relation organique au thème.

2.5 Alfons M. Dauer

L'article d'Alfons M. Dauer, « « Improvisation - Zur Technik der spontanen Gestaltung im Jazz », paru en 1969 dans *Jazzforschung / Jazz research*, revient sur la première méthode, introduite par André Hodeir, qui avait semblé aller de soi : la paraphrase. Bien qu'A.M. Dauer ne cite pas le mot, c'est bien sur cette technique qu'il se penche en se livrant à un exercice d'analyse historique des plus passionnants. Il cherche en effet à identifier les tenants et aboutissants de cette technique dans les temps les plus reculés du jazz, non pas dans les groupes de Nouvelle-Orléans originels, mais dans la préhistoire de cette musique, puisant ces exemples dans un corpus connexe, pour y déployer une démonstration toute de virtuosité historique et conceptuelle.

L'hypothèse théorique s'expose comme suit :

> « L'improvisation dans les plus anciennes formes du jazz est principalement une variation mélodique : soit un schéma mélodique orné *ex tempore*, soit une variation à partir d'une mélodie. On peut trouver dans les orchestres "vieux style" historiques et actuels de nombreuses sortes de mélodies. Ainsi, par exemple, l'improvisation sur une mélodie du type litanie est très différente de celle sur une mélodie du type "Stollen-Abgesang" [31] De la même façon, en fonction de ces catégories mélodiques, la polyphonie libre des collectifs musicaux s'exprime aussi différemment et dispose d'une série de méthodes traditionnelles. À part ces conditions de forme, le véritable processus de l'improvisation en lui-même – dans le sens de la création d'une variation mélodique ou d'une création spontanée d'une nouvelle mélodie – est en principe toujours le même. Il s'accomplit sur la base de substitutions de sons selon un système de réorganisation sonore fortement enraciné dans le folklore afro-américain comme un élément constitutif du comportement musical que les esclaves avaient alors emporté de leurs cultures d'origine. Là-bas comme ici, les variantes mélodiques et les sons simultanés naissent le plus souvent de la substitution de sons linéaires ou simultanés du premier ou du deuxième degré. » [32]

[30] *Ibid.*, p. 97.

[31] Allusion à la *Barform* utilisée par les maîtres chanteurs allemands médiévaux, dans laquelle chaque strophe suit le schéma AAB (A = *Stollen*, B = *Abgesang*).

[32] Dauer 1969, p. 114-115.

Des hypothèses sont ensuite formulées sur le corpus :

> « Des exemples de cette technique d'improvisation nous sont offerts avant tout par les fanfares paysannes découvertes il y a quelques années par Frederic Ramsey Jr. [33], qui représentent à ce jour la forme la plus ancienne et la plus archaïque connue de la musique de jazz. Les anciennes formes de *Spirituals*, publiés dans les collections de la Library of Congress ou par le label Folkways Records, nous en offrent également de nombreux exemples. Les musiciens des orchestres de rue et des orchestres de ragtime, comme les ensembles du genre Buddy Bolden et Freddie Keppard, appliquent également cette technique de substitution de sons ; depuis la renaissance du jazz Nouvelle-Orléans et l'enregistrement du Kid Rena's Delta Jazz Band et de l'Original Zenith Brass Band datant de cette époque, nous possédons des exemples de la méthodologie des fanfares. » [34]

Alfons M. Dauer va ainsi mettre à son profit le mouvement de collectage de terrain des musiques populaires étatsuniennes dont Alan Lomax est l'acteur principal, ainsi que l'apparition contemporaine d'un *revival* Nouvelle-Orléans en pariant sur le fait qu'on peut retrouver dans ces musiques enregistrées dans les années 1930, 1940 et 1950, des pratiques de la musique remontant à la préhistoire du jazz. Son analyse va ainsi s'appuyer sur deux pièces en particulier. Partant de l'hypothèse selon laquelle,

> « Les brass bands ruraux constituent le maillon entre les orchestres à instruments primitifs et les formes archaïques du jazz. Leur date de naissance a été située après l'Émancipation (1863) ou après la fin de la Guerre de Sécession (1865). » [35]

Le premier objet pris pour étude « Take Rocks and Gravel to Build a Solid Road », joué par le Laneville-Johnson Union Brass Band de Laneville, Alabama, en 1958. Après une analyse minutieuse des différentes voix, l'auteur arrive à une conclusion qui apporte un élément nouveau, de portée plus générale.

> « La mélodie est construite selon le schéma *"Stollen-Abgesang"* avec un *"Stollen"* double et un *"Abgesang"* simple : AAB. Chacune de ces trois parties est à son tour divisée en un *Stollen* et un *Abgesang*, a et b. Cela lui donne une lointaine parenté avec une strophe de blues ; cependant, il lui manque les fonctions précises des degrés pour chaque phrase. Au contraire, il est particulièrement audible que l'ensemble spontané de cette structure polyphonique ne possède aucune progression par degré harmonique, il n'y a même pas un fonctionnalisme de changement si omniprésent dans le système de réorganisation. Et cela malgré le fait que la voix du saxhorn basse suit, comme indiqué précédemment, une sorte de progression cadentielle. On peut en déduire pratiquement avec certitude que les musiciens ne possèdent pas la pensée harmonique ; tout leur art de création est exclusivement linéaire mélodique, les sons simultanés arrivent par hasard, sont des accidents ; ils ne sont ni consciemment visés, ni systématiquement utilisés. L'invention des voix secondaires confirme aussi cette observation, car elles n'ont pas un caractère harmonique et ne sont donc pas des voix dites "d'accompagnement", d'ailleurs elles n'accompagnent pas vraiment la voix principale, mais sont des entités complètement indépendantes, portées exclusivement par leurs fonctions d'aide et de réponse à la voix principale. À cette fin et pour cette raison, elles ont puisé leurs motifs musicaux de la partie *Abgesang* de la mélodie originale. » [36]

[33] Ramsey Jr 1939.

[34] Dauer 1969, p. 115.

[35] *Ibid.*, p. 116.

[36] *Ibid.*, p. 118.

Outre l'intérêt manifeste de cette conclusion pour l'analyse des polyphonies improvisées, c'est aussi une pièce importante apportée à la discussion sur les caractères linéaire ou vertical, mélodique ou harmonique de l'improvisation harmonique en général.

Cette première analyse portait exclusivement sur une technique de paraphrase par substitution de sons. Dans une deuxième, Dauer se concentre sur une technique de substitution rythmique.

> « L'improvisation dans les formes les plus anciennes du jazz emploie, à côté de la variation mélodique par la substitution de sons que nous avons examinée jusqu'à présent, également le changement systématique du rythme, c'est-à-dire de la structure rythmique d'une mélodie. Autrefois, les moyens techniques utilisés ont été toujours confondus avec la syncope européenne ; depuis les études de Richard A. Waterman nous les appelons maintenant *offbeat*. J'ai essayé moi-même à différents endroits de préciser et d'enrichir la terminologie par les termes "*offbeat* anticipé" et "*offbeat* retardé". La transformation systématique de la structure du mouvement d'une mélodie ne correspond pas pour le musicien du jazz vieux style à un déplacement insignifiant de quelques accents mélodiques vers l'avant ou l'arrière : il ne fait pas cela pour des raisons artistiques, mais pour donner au jeu le panache nécessaire sous forme d'une excitation sensori-motrice. C'est un élément cinétique du jazz et non un élément musical primaire (même s'il est obtenu avec des moyens musicaux). » ▶36

On peut discuter cette distinction qui est faite entre « raisons artistiques » et « excitation sensori-motrice », entre « élément musical primaire » et « élément cinétique ». Mais l'essentiel à mon sens n'est pas là. Il est plutôt à chercher dans une nouvelle thèse analytique sur l'improvisation dans les débuts du jazz, qui va fonder (ou s'appuyer sur) une hypothèse historique concernant le développement du langage à l'articulation entre préhistoire et histoire du jazz.

> « La variation créative de la structure rythmique est un jeu beaucoup plus difficile et ses règles et lois n'ont pour l'instant été évoquées dans aucune publication sur le jazz. Quand elle s'applique, elle est une sorte de contrepartie de la variation mélodique par substitution de sons, c'est-à-dire que les musiciens de jazz archaïques utilisent soit l'une soit l'autre technique ; ils ne les mélangent pas. Ils varient la mélodie au niveau des notes ou du rythme, mais pas les deux à la fois. Donc, lors d'une variation rythmique, l'enchaînement des notes d'une mélodie reste pratiquement intact. La variation rythmique se distingue ainsi de la variation mélodique (sonore). Au moment du jeu, la mélodie est spontanément tournée et retournée rythmiquement par le musicien et cela selon des aspects et règles de l'art très précis. Les fanfares des Afro-Américains nous offrent un vaste terrain de recherche concernant cette technique. L'orchestre jazz de rue utilise essentiellement ces formes d'improvisation. Ensuite, les musiciens du jazz classique, de style Nouvelle-Orléans, développent à partir de ces deux formes de variation leur méthode d'improvisation caractéristique : ils ne mélangent pas les deux formes, mais les développent plus avant en les reliant. » ▶37

Pour étayer cette démonstration, l'auteur s'appuie sur un enregistrement, non pas d'époque, mais issu de la période de *revival*.

▶37 *Ibid.*, p. 118-119.

« L'exemple classique utilisé pour montrer la "pure" variation rythmique de l'orchestre jazz de rue est le célèbre enregistrement de "Panama" par Bunk Johnson [...]. Cet enregistrement est stylistiquement clairement coupé en deux parties : sa première moitié est un exemple du Marching-Jazz, sa deuxième moitié est du jazz Nouvelle-Orléans classique. Le morceau est joué par l'Original Superior Band de Bunk Johnson en 1942 (!). » [38]

2.6 Frank Tirro

Frank Tirro, dans un article publié en 1974, livre une réflexion qui élargit considérablement la perspective à travers une lecture temporelle du processus :

« L'improvisateur jazz réutilise et retravaille un matériau issu de performances précédentes : les idées musicales évoluent à travers le passage du temps et pendant des performances subséquentes. L'improvisateur compétent ne commence ni avec une situation entièrement libre ou totalement vierge, ni ne se promène sans but vers une terminaison non conclusive, mais développe plutôt des motifs avec un traitement cyclique. La démonstration de ce processus peut être vue à trois différents niveaux architectoniques. Au niveau le plus bas, l'improvisateur crée de nouvelles phrases dont la continuité enjambe les cadences et élide la structure normale des phrases ; à un niveau supérieur, l'improvisateur construit des choruses consécutifs à partir de situations antécédentes relativement proches, habituellement le chorus précédent ; au plus haut niveau identifié, l'improvisateur manipule des idées musicales provenant d'événements d'un passé éloigné. Aussi bien le compositeur que l'improvisateur cherchent à créer de nouvelles solutions qui, en fonction de leur grâce, de leur inventivité, de leur équilibre, évitent à la fois les routes les plus attendues et les plus diffuses. » [39]

L'auteur n'en dit pas plus et surtout ne cherche pas à proposer de concepts pour les trois stades architectoniques qu'il identifie. On peut se risquer à le faire à sa place. Selon ce schéma, l'improvisateur construit son discours à partir : 1. d'événements contemporains ou très proches dans le temps, 2. d'événements un peu plus reculés mais survenus au cours de la même performance (le chorus précédent) ou, 3. d'événements provenant de performances antérieures. L'idée de motif est présente dans la conception générale d'un matériau qui est réutilisé en le transformant. Il correspond au niveau 2. Celui-ci ouvre les deux solutions identifiées par Gunther Schuller : le motif a déjà été joué dans le solo, mais pas dans le thème (improvisation motivique) ou il a été pris dans le thème (improvisation thématique). Le niveau 3 correspond à ce qu'on n'appelle pas encore l'improvisation formulaire, mais si le motif provient d'une performance précédente (on suppose du même improvisateur), c'est qu'il fait partie du vocabulaire de cet improvisateur, dont on retrouve les éléments d'un solo à l'autre, d'une performance à l'autre. L'idée intéressante présente ici est qu'il ne s'agit pas d'approches improvisationnelles distinctes, mais d'un même ordre prenant le temps écoulé comme facteur de différentiation.

[38] Dauer 1969, p. 119. Le point d'exclamation fait partie du texte. S'agit-il d'une anticipation d'une éventuelle surprise pour un lecteur s'attendant à un exemple tiré du jazz Nouvelle-Orléans originel ? L'auteur ne s'explique pas sur ce point.

[39] Tirro 1974, p. 286.

De nombreuses pistes sont donc ouvertes ici (bien qu'elles ne soient pas développées). Avec l'idée que le référent puisse être extérieur à la performance même où s'accomplit le solo, ce sont les notions de formule et de vocabulaire, même si les mots ne sont pas prononcés, qui sont intégrées à la réflexion, de même que celle de développement dans un sens narratif. Par ailleurs est suggéré en passant que le processus d'improvisation peut être rapproché par nombre de ses aspects de celui de composition, dont ceux de la dramaturgie et de la téléologie.

2.7 Thomas Owens

La thèse de Thomas Owens, *Charlie Parker: Techniques of Improvisation*, soutenue en 1974 à l'Université de Californie à Los Angeles, représente une contribution importante à la musicologie du jazz et pour l'histoire du langage de cette musique. Elle est le résultat d'un travail pharaonique opéré sur l'œuvre enregistré de Parker.

Cette étude se fonde sur l'idée que Parker dispose d'un vocabulaire constitué d'un certain nombre de motifs, dont l'enchaînement et l'articulation sont différents dans chaque solo, mais influencés de façon décisive par quelques facteurs parmi lesquels la grille harmonique et la tonalité. Owens identifie ainsi 97 motifs de 64 types différents, dont il étudie les enchaînements dans 190 solos parmi les 250 qu'il a transcrits.

> « Tandis que des motifs spécifiques reviennent souvent dans des localisations spécifiques à l'intérieur de groupe de pièces, les formes précises qu'elles prennent varient au moyen de déplacements métriques, d'augmentations et de diminutions, d'additions et de soustractions de notes, d'articulations et de phrasés altérés. De surcroît, ils sont juxtaposés de différentes façons et sont souvent connectés par du matériel mélodique nouvellement inventé. Ainsi, aucun chorus improvisé ne ressemble à un autre. » ▶40

L'auteur n'emploie pas le terme de formule mais uniquement celui de motif. Pourtant, il pose le motif comme marqueur du style d'un improvisateur. À ce titre, on le retrouve dans de nombreux solos sur des diverses grilles de morceaux variés. Les points-clés de sa thèse sont de deux ordres :

- **Combinatoire :** les motifs se combinent entre eux. Le processus improvisationnel relève donc d'une logique combinatoire qui exclut *a priori* une logique de développement :

> « Tout musicien de jazz parvenu à maturité développe un répertoire de motifs et de phrases qu'il utilise dans le cours de ses improvisations. Ses performances "spontanées" sont en réalité dans une certaine mesure précomposées. Ainsi, le maître improvisateur répétera rarement, voire jamais, un solo *verbatim* ; au lieu de cela, il trouvera continuellement de nouvelles manières de reformer, de combiner, et de phraser ces idées bien pratiquées. Une conscience de ses idées mélodiques permet à l'auditeur de suivre un solo avec une vue pénétrante sur le processus créatif à l'œuvre. » ▶41

▶40 Owens, I, p. ix.

▶41 *Ibid.*, p. 17.

La faculté de combiner, de façon courante et toujours renouvelée, des motifs issus d'un corpus forcément limité (notamment par la contrainte cognitive imposée par le temps réel du processus d'improvisation), est la marque de la qualité de l'improvisateur :

> « L'analyse de quatre extraits révèle la lourde dépendance de Parker à ses motifs favoris. Un segment de dix mesures et demie de "Scrapple from the Apple" est entièrement construit à partir de motifs catalogués. Cette évidence pourrait mener à la conclusion que la musique de Parker est monotone, indûment répétitive et inintéressante. En réalité, c'est le contraire qui est vrai. Après avoir passé plusieurs centaines d'heures à écouter attentivement sa musique, je trouve toujours ses improvisations surprenantes, pleines de variété et excitantes. Il est certain que chaque pièce recèle beaucoup d'éléments familiers. Mais il n'est pas deux choruses qui se ressemblent, même parmi les centaines sur le blues qui ont été préservées. Le mélange de motifs familiers est toujours différent et certaines phrases, ou portions de phrases, sont toujours nouvelles. Chaque nouveau chorus lui fournissait une opportunité, qu'il saisissait invariablement, pour arranger son stock de motifs dans un ordre différent, ou pour modifier un motif en l'augmentant ou le diminuant, en le déplaçant métriquement, ou en ajoutant ou soustrayant des notes. Ainsi était la nature de l'improvisation de Parker, comme ce le fut probablement pour tout improvisateur parvenu à maturité dans toute tradition musicale à travers le monde. Certainement, dans le cas de Parker, il n'aurait pu en aller autrement ; le tempo moyen des pièces transcrites est d'environ 200 à la noire. Ce tempo produit six croches et demie (ou treize doubles croches) à la seconde. Personne ne pourrait créer des phrases totalement nouvelles à cette vitesse. De nombreux composants de ces phrases doivent être dans les doigts de l'improvisateur avant qu'il commence s'il veut jouer une musique cohérente. » 42

• **Choix des motifs :** le choix des motifs est influencé par certains éléments, dont la prépondérance peut varier d'une situation à l'autre. Parmi ceux-ci, le type de la grille harmonique, la tonalité, mais aussi le moment au sein de la grille ou du solo, ou d'autres déterminants plus abstraits :

> « [...] Parker approchait fréquemment l'improvisation sur une grille donnée de manière similaire quelle que soit la tonalité. Les dénominateurs communs sont de deux types. Le premier est l'utilisation de certains motifs à certains points du chorus ; le second est l'utilisation de passages en gamme descendante comme base pour l'improvisation. » 43

Mais ces choix sont, selon Owens, entièrement indépendants du thème du morceau concerné :

> « En composant spontanément, [Parker] se repose principalement sur un répertoire d'une centaine de motifs de longueur variable, les modifiant et les combinant d'une grande variété de façons. En conséquence, ses solos sont en règle générale organisés sans référence au thème de la pièce jouée. » 44

Ainsi l'auteur convient-il qu'il ne comprend pas pourquoi Parker prend systématiquement le premier solo alors que ses solos constituent le point fort d'une performance et qu'à ce titre, il pourrait aussi bien, voire mieux, se trouver vers la fin du déroulement dramatique :

42 Owens, I, p. 35.

43 *Ibid.*, p. 259.

44 *Ibid.*, p. 269.

> « […] À cause de son habileté supérieure [les] solos [de Charlie Parker] sont généralement le point culminant du morceau entier. En conséquence, son habitude de jouer le premier solo d'un morceau, dramatiquement, n'a pas beaucoup de sens. Pourquoi ne suit-il pas le format de Louis Armstrong dans des pièces comme "Muggles" [45] (1928) et ne se garde-t-il pas lui-même pour la fin ? Cela reste un mystère. » [46]

Cette interrogation constitue précisément un indice du point sur lequel Henry Martin s'opposera à Thomas Owens en contestant sa thèse de l'absence de relation au thème. Ainsi, pour Martin, si Charlie Parker prend toujours le premier solo, c'est au contraire pour garder en tête la mémoire du thème [47].

À partir de cet énorme matériau analytique, Thomas Owens dresse un tableau stylistique du style parkerien en pointant des constantes concernant la mesure, le tempo, les valeurs de note, la syncopation, l'articulation, la mélodie, l'harmonie, la qualité de son, le vibrato, les tonalités et les modes, le répertoire. Les conclusions générales sont au nombre de cinq :

- les solos de Parker ne font pas référence au thème ;
- de 1944 à 1955, son style improvisationnel n'a pratiquement pas changé ;
- ses solos sont très peu sensibles à l'environnement, en particulier les autres solistes et la section rythmique avec lesquels il joue ;
- ses solos sont influencés par trois facteurs principaux : le tempo, la tonalité et la grille ;
- mais au-delà des variations imposées par ces facteurs, une constante demeure : les passages en gamme descendante [48].

Après l'improvisation thématique de Gunther Schuller, c'est donc l'improvisation formulaire qui a trouvé avec Thomas Owens et son opus monumental son texte de référence. Les auteurs étudiés jusqu'ici ont donc considérablement fait progresser l'édifice collectif en posant quelques-unes de ses pierres d'angle. Le temps est alors venu d'approches plus différenciées, plus synthétiques aussi.

2.8 Lawrence Gushee

Peu de temps plus tard, Lawrence Gushee, dans un texte déjà évoqué à l'amorce de ce chapitre, livre une étude de quatre solos de Lester Young sur une composition de Saul Chaplin, « Shoe Shine Boy » [49]. Mais, outre ces analyses particulières, l'intérêt très spécial de ce texte est qu'il nous offre une pratique et sa théorisation, ainsi que certaines considérations plus générales encore, sur l'attitude analytique et la temporalité notamment [50] :

> « Ma discussion du "Shoe Shine Boy" de Lester Young semble rétrospectivement recommander une versatilité dans l'analyse, pas simplement comme exercice d'épuisement des possibilités, mais en reconnaissance du fait que dans la musique – peut-

[45] **« Muggles » est un blues enregistré par Louis Armstrong à Chicago le 5 mars 1929. Le trompettiste y prend effectivement un solo sur les deux derniers choruses, après les solos de trombone (Fred Robinson) et de clarinette (Jimmy Strong).**

[46] **Owens 1974, I, p. 9.**

[47] ***Cf.* p. 433-442.**

[48] **Ce point sera également évoqué par Henry Martin (Martin 1996a, p. 112).**

[49] **Les deux premières versions (A et B) sont enregistrées à la suite l'une de l'autre le 9 novembre 1936 par un quintette issu du grand orchestre de Count Basie (Lester Young [ts] ; Carl Smith [tp] ; Count Basie [p] ; Walter Page [b] ; Jo Jones [dm]). Les deux autres (C et D) par le grand orchestre de Count Basie en 1937 à deux dates différentes.**

[50] **C'est pourquoi je me permettrai de le citer abondamment.**

être particulièrement avec des ensembles fonctionnellement différenciés ou stratifiés (comme les ensembles de jazz) – différentes sortes de relations opèrent sur des durées différentes. Il se pourrait que, au sein d'une seule et même sorte de musique, les performeurs se distinguent grandement dans l'accent ou le contrôle opérés sur une sorte de relation, et que, dans le mouvement, leur mémoire fonctionne à différents niveaux. Et finalement, j'ai découvert que mon sujet est d'abord la composition orale, bien que la proximité dans le temps de deux des performances examinées puisse être considérée comme impliquant une sorte de transmission. » [51]

Lawrence Gushee est aussi le premier à prendre en compte les propositions des théoriciens qui l'ont précédé. Partant de celles-ci, il propose lui-même une typologie de l'analyse du solo improvisé :

> « Les applications de l'analyse du jazz les plus pénétrantes et consistantes sont à ce jour celles de Thomas Owens s'attachant au jeu de Charlie Parker et de Gunther Schuller concernant le jeu des Afro-Américains au cours des années 1920 [52]. Celles-ci représentent, à mon avis, deux approches distinctes, que je désigne respectivement par "formulaire" et "motivique". Deux autres approches, appelées ici "schématique" et "sémiotique" se rencontrent, ainsi que différents mélanges. » [53]

C'est donc à une analyse d'analyses que Gushee [54] nous convie en proposant quatre types : « motivique », « formulaire », « schématique » et « sémiotique ». L'auteur schématise les grandes caractéristiques de chacun de ces types en un tableau [55] :

[51] Gushee 1991, p. 226. Cette réflexion pourrait également être ajoutée à la discussion exposée dans le chapitre précédent sur le processus et le produit.

[52] Lawrence Gushee fait référence au premier tome de l'histoire du jazz de Gunther Schuller, paru en 1968, et non à l'article de 1958 étudié dans ce chapitre.

[53] Gushee 1991, p. 228.

[54] Qui est également un spécialiste de musique médiévale.

[55] Gushee 1991, p. 237.

Type d'analyse		Méthodes - Objectifs - Contenus	Hypothèses	Champ
MOTIVIQUE	Tirro Schuller	Démonstration de relations organiques ; développement, structure d'intensité (tension-détente). Idées logiquement connectées.	Critère de logique. Mérite esthétique de l'œuvre.	L'œuvre elle-même.
FORMULAIRE	Owens	Étiquetage de phrases en fonction du lexique. Choix approprié de formules compatibles, avec des réquisits logiques lâches.	Apprentissage et performance par cœur et imitation.	Le style collectif.
SCHÉMATIQUE	Dauer Hodeir	Génération d'une expression spécifique par transformation des structures fondamentales (incluant un morceau ou une progression d'accords aussi bien que d'autres *patterns*).	Niveaux séparables d'activité mentale.	Le processus de formation.
SÉMIOTIQUE	Une grande partie de la littérature populaire sur le jazz	Signification donnée par le système de signes. Décodage de la structure mythique.	L'appareillage de la sémiotique générale ; ou théorie sociopolitique.	La culture.

> « Que ces types d'analyse correspondent à des types de création ou de perception est une question sans réponse générale. Dans le cas présent, je pense que oui. » [56]

Par cette réflexion complémentaire, l'auteur révèle que, quoi qu'évitant la généralisation, il pense que les positions de l'analyste, du musicien et de l'auditeur correspondent, c'est-à-dire qu'une stratégie compositionnelle doit être analysée comme telle et qu'elle est (ou parce qu'elle est) perçue comme telle. C'est un point fondamental.

Quatre types d'analyse (correspondant à autant de stratégies) sont donc identifiés : motivique, formulaire, schématique et sémiotique [57]. À part le terme « motivique » qui avait déjà été introduit par Gunther Schuller, L. Gushee est le premier à proposer une formulation (et une formalisation) en mettant des vocables sur les concepts, même si certains avaient pu être pressentis ou découverts par ses prédécesseurs. Curieusement, il oublie totalement l'improvisation thématique qui avait pourtant donné son titre et constitué l'objet premier de l'article de Gunther Schuller. Celui-ci est rangé dans la catégorie « motivique » sans plus d'explication [58].

Trois des notions – schématique, sémiotique, formulaire – font l'objet de réflexions dépassant largement le cadre étroit de la technique analytique.

1. Improvisation schématique

> « Le discours du "jazz classique" se déploie dans des phrases de quatre et huit mesures, des choruses et des enregistrements de trois minutes, éléments qu'il partage avec les chansons populaires étatsuniennes de la période. En jazz, ces unités de structure ne sont pas "profondes", que ce soit de façon interne (dans chaque musicien et pleinement explicables par lui) ou externe (dans l'activité de la section rythmique). Le savoir par l'auditeur (ou le participant) de telles choses est peut-être plus tacite, avec, dans tous les cas, un puissant renforcement si l'on danse ou si l'on connaît les paroles d'un morceau. De plus, la section rythmique fait partie de la performance, et son comportement est articulé à plusieurs niveaux (pulsation, rythme harmonique, ponctuation hiérarchique d'unités plus grandes). Au sein de cette structure binaire largement prévisible, il existe de nombreuses possibilités de jouer brièvement "contre" la pulsation prévalant, mais pas au point d'obscurcir les principaux points d'arrivée et de départ. » [59]

L'élargissement de la perspective est ici très intéressant. Le comportement de l'improvisateur par rapport à la structure ne s'opère pas seulement aux articulations de la structure du morceau considéré, à son attitude vis-à-vis de la barre de mesure, mais prend en compte l'attitude du récepteur et surtout de la section rythmique, c'est-à-dire l'environnement immédiat du musicien en train d'improviser. On peut y voir, sinon un démenti, peut-être une relativisation d'une vision trop attachée à la structure (schenkerienne par exemple), que l'allusion à la « profondeur » des unités structurelles indique certainement. C'est effectivement plutôt une vision de « surface » ou plus exactement d'environnement que nous propose l'auteur. En outre, sa prise en compte du rôle de la section rythmique ne s'arrête pas à ces considérations :

[56] *Ibid.*, p. 228.

[57] Elles se retrouvent toutes les quatre dans les « caractères » que j'ai proposés plus haut, y compris dans leur formulation (le terme « schématique » en particulier, préféré à « structurel »).

[58] Ce hiatus a sans doute à voir avec le fait que Gushee se réfère apparemment plutôt à l'histoire du jazz parue en 1968 qu'à l'article de 1958. Ce point reste toutefois obscur.

[59] Gushee 1991, p. 237-38.

« La section rythmique en jazz est également bruyante et résonnante, avec un maintien du tempo percussif contrebalancé par le chatoiement de la cymbale, le déclin indistinct du son de la contrebasse et la liaison timbrique fournie par la guitare. Non seulement un son et une résonance de cette sorte jouent pour la continuité, mais ils peuvent aussi être compris comme "énergisantes" ou donnant une sorte de signification à des notes isolées qui peuvent être jouées par les solistes (un concept plus souvent rencontré dans les discussions sur les musiques africaines). » [60]

Avant de replacer cette caractéristique de la section rythmique dans l'optique de l'analyse du caractère schématique de l'improvisation :

« Dans cet environnement déjà fortement connecté, un soliste peut jouer des "idées" d'un caractère tout à fait incohérent – jugé tel par les normes de la composition écrite – dans des unités successives de quatre mesures ou, parfois, particulièrement dans le pont, dans des unités successives de deux mesures. Elles peuvent être considérées comme des détails de surface flottant sur la section rythmique : ainsi en est-il de l'affirmation de Schuller selon laquelle "l'improvisation ordinaire est principalement un enchaînement d'idées sans lien entre elles". Souvent de tels jugements d'incohérence ne prennent pas en compte des éléments tels que la continuité timbrique ou un *timing* personnel caractéristique par rapport à la section rythmique. Le morceau est déjà si fortement connecté dans son ordre rythmique qu'une durée de quatre mesures peut être perçue comme liée à une autre la précédant simplement par la vertu d'un groupe de notes, ou même d'une note isolée, jouées dans la position métrique équivalente. Les analyses motiviques ou centrées sur les notes, souvent, ne prennent pas cela suffisamment en compte. Et aussi, de telles connexions, clairement *entendues* dans la performance, perdent beaucoup de leur force quand elles sont *vues* sur une transcription. » [60]

On notera au passage la pièce supplémentaire portée au dossier des lacunes de la transcription. Mais l'important est évidemment dans cette dimension ajoutée à l'analyse structurelle, schématique, celle de la prise en compte de l'environnement immédiat, particulièrement la section rythmique, un pas fait vers l'analyse interactionnelle, étudiée au chapitre suivant.

2. Improvisation sémiotique

On pourrait regrouper dans cette catégorie tout ce qu'on observe généralement relevant de la « construction », en l'occurrence du sens. Lawrence Gushee y ajoute une dimension spécifique, de la mise en scène, de la scénographie, de la théâtralité :

« Jouer un solo, c'est sortir, émerger de l'orchestre, finalement pour y revenir. Durant la période qui est dévolue au soliste par le pré-arrangement, ou à laquelle il peut aspirer, son but est de démontrer qu'on a des "lèvres" [61] (technique), de l'"âme" (expressivité) et des "idées" (originalité, et dans une certaine mesure, logique). Si cela ne nécessite pas qu'elles soient utilisées séparément pour démarquer une partie d'un solo d'une autre, ou utilisées au service d'une rhétorique correspondant aux articulations sociales et formelles d'un solo, je crois qu'elles peuvent être, et *sont* dans la performance de "Shoe Shine Boy" par Lester Young. » [62]

[60] Gushee 1991, p. 238.

[61] Le terme « *chops* » dans le parler jazz étatsunien désigne métaphoriquement la technique instrumentale.

[62] Gushee 1991, p. 239.

On retrouve – sans apparente connexion entre les deux textes – une conception similaire dans cette hypothèse formée par Richard Sudhalter à propos de deux saxophonistes, dont l'un est précisément Lester Young :

« Dès 1933 dans "Home Cooking", Bud Freeman établit un *personnage* réservé, "cool", au touché léger, économique, avec une certaine *distance* [63] émotionnelle. Cette alternance de textures et de timbres et l'utilisation du chromatisme (une qualité également fondamentale chez Trumbauer) a également clairement attiré [Lester] Young. Comme George Hoefer le posa dans un article de *Down Beat* de 1952, "Pres était fasciné par l'ardente qualité inhérente à la légèreté du son et de la sensibilité de la tradition du jazz blanc." Il y a ici une relation extramusicale, abstraite, entre les façons dont les styles de Young et de Freeman fonctionnent. Le ravissement à l'écoute de Young sur les disques de Basie repose en partie sur le contraste entre l'orientation de l'orchestre fondée sur le blues à base de riffs, et les excursions en solo du saxophoniste, insouciantes, et même parfois satiriques. Herschel Evans (et plus tard Buddy Tate) consacraient, embellissaient le contexte, y collaient admirablement. Ils sont *dans* ce contexte et *de* ce contexte. Young est une tout autre affaire : il semble souvent une sorte [de Fred] Astaire, le chapeau haut de forme dans un angle négligé, faisant de l'orchestre sa scène où il danse, autour et en dehors d'elle. Et si Young est Astaire, Freeman est Noël Coward, grande classe, cravate et veste de velours. Chacun à sa façon, sur scène, joue un rôle, s'exprimant par aphorismes ; c'est un phénomène théâtral, que les deux hommes conservaient dans la vie de tous les jours, bien que de façons tout à fait différentes. Mais dans ces temps reculés, ils vivaient dans des environnements très différents, qui attendaient d'eux des choses différentes. » [64]

3. Improvisation formulaire

La définition de la formule comme appartenant au vocabulaire du musicien, pouvant donc s'entendre dans des solos différents du même musicien n'est pas celle donnée d'emblée par Gushee, lequel fait découler la formule d'un « système formulaire », c'est-à-dire d'un processus qui la rend nécessaire :

« La distinction entre les formules – répétitions plus ou moins littérales de motif ou de phrase – et le système formulaire – contour plus général embrassant de nombreuses formules spécifiques – pourrait paraître plus évidente à l'étudiant en musique qu'à l'étudiant en littérature. La musique affirme la transformation et la répétition variée comme un processus de formation fondamental. [...] Ma discussion à venir des formules dans ces performances s'occupera de mélodie, puis de phrase et de structure harmonique telles qu'elles se reflètent dans la mélodie. Mais, d'après le tableau ci-dessus, ces deux derniers sujets peuvent être vus comme des cas d'analyse schématique et non formulaire. » [64]

Curieusement, il me semble qu'on devrait, après une telle définition de la formule et du système formulaire, parler plutôt de motif et d'analyse motivique. En effet, l'idée de la variation, qui semble être évoquée ici, est bien attachée à l'idée de motif. Ces différences d'interprétation démontrent au passage que si ces catégories ont une réalité et une efficacité certaines, elles n'en sont pas moins très perméables les unes aux autres. Cette situation reflète le caractère

[63] ***Abstand*, en allemand dans le texte.**

[64] **Sudhalter 1999, p. 257.**

éminemment complexe du processus d'improvisation (et, pourrait-on ajouter, mélodique en général). Quoi qu'il en soit, si le motif est bien une unité qui sert de support et de point de départ à la variation, il n'est sans doute pas (ou rarement) l'objet d'une création spontanée. Deux solutions alors : soit il provient du thème (improvisation thématique), soit il provient du vocabulaire, ou du lexique du musicien (improvisation formulaire). Et n'oublions pas encore, comme on l'a suggéré pour « Blue Seven » de Sonny Rollins, que les compositions des musiciens de jazz sont souvent faites à l'aide de ces mêmes formules qu'ils utilisent dans leurs improvisations, le vocabulaire étant vraisemblablement unique, chez un musicien donné, pour la composition et pour l'improvisation. La différence entre motif et formule, plutôt que de nature, serait alors de point de vue, selon que l'on regarde l'unité concernée comme répétable ou comme provenant d'un corpus distinct, thème ou vocabulaire spécifique.

L'auteur, me semble-t-il, nous donne une réponse dans ce passage où il paraît réaffirmer la prééminence du processus de variation surdéterminant l'aspect lexical, en introduisant d'autres données comme la « mémoire digitale », une forme d'automatisme :

> « Les choses que j'ai décrites jusqu'ici constituent à mon sens une économie formulaire que nous pouvons voir comme le résultat d'un degré considérable de mémoire digitale aussi bien que comme un intérêt à travailler de diverses manières certains enchaînements ou des prolongations de l'harmonie tonale. Je ne pense pas que nous ayons besoin de penser que Lester Young puise plus ou moins inconsciemment, et sous la pression du temps, dans son stock de trucs bien travaillés. La formule, qui pourrait avoir l'air de servir à donner à Young le temps de penser à ce qu'il va jouer après, lui sert aussi d'élément formel dans un schéma général de répétition, et son utilisation moins fréquente dans la version B [de "Shoe Shine Boy"] ne semble pas impliquer une quelconque pauvreté d'idées. Il paraît clair que, comme pour le chanteur – poète instrumentiste de Lord ▶65, l'ordre des événements pourrait être différent dans des performances successives, mais je pense que c'est le cas seulement à l'intérieur de certaines limites données par la structure générale de la forme – chanson AABA : par exemple, le matériel initial de formules peut apparaître aux mesures 1, 9 ou 25, mais pas aux mesures 5, 13 ou 29 ▶66. » ▶67

Il est donc clair pour l'auteur que la dimension structurelle (schématique), l'emporte largement sur les dimensions motivique et formulaire. En effet, « travailler de diverses manières certains enchaînements ou des prolongations de l'harmonie tonale » (improvisation motivique) ne semble pas plus important que le recours au lexique qui serait principalement le fait d'une « mémoire digitale ». C'est finalement la structure – ici l'AABA de 32 mesures – qui, en dernière instance, constitue le déterminant principal.

On notera également qu'est soulevé un point souvent évoqué par différents auteurs : la fonction de béquille de la formule, dont l'énonciation automatisée

▶65 Albert Lord (1912-1991) est un ethnomusicologue étatsunien qui collecta un très grand nombre de chants de bardes de la région des Balkans. Ce travail prolongeait celui de son professeur à Harvard Milman Parry (1902-1935) qui avait développé à partir de l'Odyssée de Homère une théorie de la formule définie comme « un groupe de mots régulièrement employé dans les mêmes conditions métriques pour exprimer une certaine idée essentielle » (Perry 1971, p. 272).

▶66 Rappelons que la structure la plus courante de cette forme AABA est de 32 mesures organisées en quatre lignes de 8 mesures. C'est le cas de « Shoe Shine Boy », discuté ici. Les mesures 1, 9 et 25 correspondent donc aux premières mesures des trois occurrences de la section A, soit les points structurels les plus forts. Les mesures 5, 13 et 29 sont les points médians de chacune de ces trois occurrences.

▶67 Gushee 1991, p. 245.

permettrait d'accorder un répit dans le flux tendu de la conception mentale de l'improvisation, et éventuellement comme réponse préformée à des absences ponctuelles d'inspiration. Sans nier formellement la possibilité de cette fonction, Gushee préfère voir dans la formule une pièce parmi d'autres d'un dispositif d'ensemble, d'une conception globale de l'improvisation.

Mais c'est en dernier lieu l'aspect scénographique du caractère sémiotique qui semble prendre le pas sur tous les autres. L'auteur l'illustre d'abord avec l'exemple des solos qu'il vient d'examiner :

> « 1. Le premier mouvement est un mouvement sortant de l'orchestre ou en juxtaposition à un autre soliste ou les deux. Il doit attirer l'attention, et dans le cas de Lester Young – qui est à un point de sa carrière où il ne se satisfait pas du seul geste rhétorique – ce doit être une idée musicale intelligible. Elle emplit en général les quatre premières mesures.
>
> [...]
>
> 2. Démonstration de maîtrise, de "lèvres", de technique identifiable en regard de l'instrument, de l'harmonie normale ou de la construction rythmique. Dans le cas de Lester Young, cela implique souvent un phrasé polymétrique ou déséquilibré d'une façon autre, plutôt qu'un jeu rapide.
>
> [...]
>
> 3. Retour dans l'orchestre, "en emballant" ; un pic expressif est atteint en utilisant une propriété commune, un riff ou un *lick* bien connu. » [68]

Scénographie qui montre un caractère de nécessité :

> « Que ma caractérisation de ces mouvements soit vue comme juste ou non, je crois qu'il y a un ordre *nécessaire* dans ces performances, qui n'émerge pas de l'analyse formulaire ou schématique, bien que pas nécessairement à chaque niveau (deux, quatre ou huit mesures) de l'organisation temporelle. » [69]

Steve Larson, de son côté, produit une analyse qu'on pourrait assimiler à une analyse de type sémiotique, bien qu'il évoque plutôt une rhétorique, comme en témoigne le titre de l'article « Charlie Parker's rhetoric » dont est issue cette remarque :

> « J'adore écouter la *rhétorique* du fameux enregistrement de "Oh, Lady Be Good" par Charlie Parker, comme si c'était un discours inspiré, une argumentation irréfutable, un sermon enthousiaste, ou une histoire charmeuse. » [70]

Cet auteur fonde son analyse « sémiotique », comme Gushee, sur une idée de scénographie, mais fondée sur les stratégies de conduite des voix, lesquelles s'organisent, selon lui, sur un schéma très rigoureux, de type narratif. La nécessité ne s'exprime pas de la même façon, mais elle est toute aussi présente sous forme du lien qui unit chaque partie au tout à travers un déroulement dont la logique trouve son siège dans la conduite des voix. L'auteur souligne l'attitude de réception que cette démarche suppose :

> « Je peux entendre le *motto* [71] comme un résumé de l'improvisation dans son entier parce que je sais comment elle finit, parce que je sais que Parker va attacher ensemble les ficelles de son histoire en évitant chaque opportunité de cadence jusqu'à

[68] *Ibid.*, p. 250.

[69] *Ibid.*, p. 251.

[70] Larson 1997, p. 141.

[71] C'est le nom que Steve Larson donne à la première phrase du solo de Charlie Parker, dans laquelle il évoque le thème et où l'auteur pense que tout le développement ultérieur du solo est déjà contenu.

la fin, et parce que je sais comment cette expression particulière de la progression de quinte ▶72 – avec sa queue – décrit le parcours et contrôle l'improvisation entière. Entendre l'improvisation de Parker de cette manière, sans entendre d'abord la fin, requiert une certaine croyance que Parker va compléter cette pensée d'ouverture d'une façon qui rendra justice au *Fernhören*, cette écoute de longue période qui sélectionne des pans de musique connectés par la conduite des voix des progressions contrapuntiques linéaires. De fait, cette croyance doit être présente, ou instillée, même si l'on entend de cette façon après des écoutes répétées. » ▶73

Mais, en dernière instance, pour en revenir à Lawrence Gushee, c'est bien le caractère composite, multiple, de l'improvisation et de son analyse qui doit être retenu. Ce que l'auteur réaffirme dans une récapitulation où il reprend les quatre points évoqués, sur l'exemple de Lester Young dans ces versions de « Shoe Shine Boy » :

« 1. *Sémiotique* : Lester Young, comme beaucoup de musiciens, pensait un solo comme "racontant une histoire". Cette histoire transcende la structure répétitive, hiérarchique du morceau et de son harmonisation, et se fonde sur l'utilisation de matériaux typologiquement différents.

2. *Schématique* : Il affirmait également la structure de chanson populaire de "Shoe Shine Boy" en différenciant les cadences des mesures 4 et 8 (*ouvert* et *clos* ▶74, si vous voulez), en observant le caractère conventionnel du pont et ainsi de suite. Dans quelques cas, cette structure est délibérément contrariée.

3. *Formulaire* : Comme saxophoniste, Young avait son lot de propensions et de trucs – qu'on l'appelle style conscient ou automatismes – tels que faux doigtés, glissement vers les clés palmées, bombes dramatiques dans le registre grave extrême, chaînes de tierces. Au-delà de cela, bien sûr, il pouvait utiliser des motifs favoris n'ayant rien à voir avec le saxophone en soi.

4. *Motivique* : Young connaissait ce morceau comme tel [...] et avait trouvé un segment emplissant par progression de degrés en quatre mesures, qu'il utilisait dans des positions et des formes variées dans les versions A, B et C. Il se pourrait bien que ce ne soit pas particulier à ce morceau.

On voit encore à l'énoncé de ce quatrième point et sa conclusion que la distinction entre motif et formule, motivique et formulaire n'est pas si aisée.

Je ne sais enfin si l'ordre d'énumération est considéré comme une hiérarchie mais il est certain que ce texte est d'une importance capitale pour la réflexion sur le solo improvisé, son analyse, et au-delà pour la compréhension de l'improvisation jazz elle-même.

▶72 **Il s'agit ici du chemin $\hat{5}$-$\hat{1}$ de la ligne fondamentale schenkerienne, qui se trouve dans la phrase initiale du solo (le *motto*).**

▶73 **Larson 1997, p. 141-152.**

▶74 **En français dans le texte.**

2.9 Barry Kernfeld

Dans un livre à vocation pédagogique, Barry Kernfeld, en 1995, identifie, lui, trois types d'improvisation :

> « Une autre façon de comprendre l'improvisation dans le jazz est d'explorer les méthodes pour créer des lignes individuelles. Bien qu'il n'y ait pas deux improvisations qui évoluent de la même façon, trois méthodes de base sont courantes, voire standard. La paraphrase est l'ornementation reconnaissable d'un thème existant. L'improvisation formulaire est la construction de matériel neuf à partir d'un corpus diversifié d'idées fragmentaires (soit en réponse au thème, soit indépendamment). Et l'improvisation motivique est la construction de matériel neuf à travers le développement reconnaissable de quelques idées fragmentaires tout au plus. » ▶75

On voit que l'on retrouve des types déjà identifiés : la paraphrase (depuis André Hodeir) et les improvisations formulaire et motivique (Lawrence Gushee). Concernant ces deux dernières, cette première définition révèle la vision que s'en fait l'auteur. L'improvisation formulaire est liée à la combinatoire (en incluant la possibilité d'une relation au thème). L'improvisation motivique, de son côté, est définie comme non thématique, et liée à un développement organique.

Cela se confirme dans les paragraphes consacrés respectivement aux improvisations formulaire et motivique. En ce qui concerne la première :

> « La principale manifestation de l'idée fragmentaire en jazz est l'improvisation formulaire, le genre d'improvisation le plus commun en jazz, recouvrant tous les styles. Dans l'improvisation formulaire, un grand nombre de formules diverses s'entrelacent et se combinent au sein de lignes continues. [...] Des groupes ou des musiciens particuliers créent souvent un répertoire de formules (leurs *licks)*, qu'ils utilisent encore et encore dans leur musique. L'essence de ce type d'improvisation est le tressage avec art de formules à travers des variations dans des lignes continues toujours changeantes. » ▶76

Il se confirme bien qu'on est en présence d'un agencement combinatoire et non d'un développement organique. Mais un référent extérieur avec la possibilité du répertoire, c'est-à-dire d'un vocabulaire, d'un musicien ou d'un groupe de musiciens. La possibilité que l'improvisation formulaire soit également thématique donne lieu à un développement à mon sens plus problématique :

> « Comme l'improvisation en paraphrase, l'improvisation formulaire peut être fondée sur un thème dont la structure harmonique et rythmique demeure inviolée en termes de mètre, de longueur de phrase, de relations tonales et de principaux buts harmoniques. Un thème, cependant, est traité avec plus de liberté que dans l'improvisation en paraphrase. Il n'est pas nécessaire que sa mélodie reste reconnaissable. Au lieu de cela, contre les répétitions d'une structure existante, une nouvelle mélodie émerge. » ▶77

S'agit-il de la « phrase-chorus » d'André Hodeir : soit on est dans la paraphrase et on reconnaît le thème, soit on est dans la phrase-chorus et la mélodie du thème

▶75 Kernfeld 1995, p. 130.

▶76 *Ibid.*, p. 137.

▶77 *bid.*, p. 137-138.

est oubliée, seule subsistant la grille ? La formulation de Barry Kernfeld me semble toutefois aller au-delà, mais d'une façon peu claire. L'auteur veut poser une relation au thème qui soit différente de la pure répétition variée (paraphrase). Les éléments restants sont « la structure harmonique et rythmique » du thème. Mais il s'agit là du fondement même de la pratique commune, insuffisant donc pour postuler une relation au thème. Le point plus obscur est la spécification de « longueur de phrase, relations tonales, principaux buts harmoniques. ». On ne voit pas précisément à quoi il est fait allusion. Il me semble qu'il y a là une intuition mais une difficulté à la fonder. C'est Henry Martin qui, à mon sens, franchira le pas de la théorisation d'un processus par lequel le thème peut être présent au-delà de sa grille, sans être reconnu comme tel par l'auditeur.

Pour ce qui concerne l'improvisation motivique, il se confirme qu'elle est explicitement, pour Kernfeld, indexée sur un développement organique. L'auteur en profite pour proposer un catalogue de prolongements mélodiques [78] :

> « Dans l'improvisation motivique, un motif ou plus (mais jamais plus que quelques-uns) forment la base de la section d'une pièce. Le performeur varie – en parler musical, "développe" - un motif à travers des processus tels qu'ornementation (ajout de notes au sein et autour du motif), transposition (réexposition du motif à une hauteur supérieure ou inférieure), déplacement rythmique (commencement du motif à un autre point de la mesure), expansion (allongement du contour du motif avec de plus grands écarts entre les notes), compression (écrasement de ce contour en réduisant les écarts entre notes), augmentation (ralentissement de la vitesse des notes individuelles), diminution (accélération de ces notes) et renversement (retournement du contour du motif). » [79]

Comme pour l'improvisation formulaire, l'auteur évoque la possibilité qu'elle soit également thématique. Il aborde cette question par le biais historique :

> « L'improvisation motivique fut relativement peu importante durant le premier demi-siècle du jazz, pour la raison suivante : jusqu'à l'avènement du jazz modal et du free jazz à la fin des années 1950, une improvisation était toujours supposée s'accorder d'une façon ou d'une autre au thème ; le thème était habituellement fondé sur un schéma harmonique dans lequel les accords changeaient toutes les une ou deux mesures (et parfois tous les un ou deux temps) ; et l'improvisation elle-même se déplaçait rapidement. Dans ces conditions – qui étaient vitales pour le jazz Nouvelle-Orléans, le swing, le bop et leurs styles associés – il aurait fallu un talent surhumain pour improviser un développement systématique d'un motif sans trébucher. On pense alors à Beethoven et à ses luttes douloureuses et prolongées pour composer un développement motivique parfait (ce qu'il fit). Imaginons que l'on essaie d'imiter cet achèvement, non avec le temps devant soi, mais dans une durée comptée en secondes, avec des accords changeant toutes les mesures ou demi-mesures et les mesures, se succédant au rythme de 200 pulsations à la minute. » [79]

Barry Kernfeld reprend ici exactement le même argument que Thomas Owens (jusque dans le tempo de 200 à la noire). Mais ce dernier justifiait ainsi l'utilisation de motifs préformés et pas une relation au thème. Ici non plus, celle-ci n'est pas très clairement explicitée.

[78] *Cf.* chapitre IX, p. 320.

[79] Kernfeld 1995, p. 143.

Par ailleurs, on mettra encore au crédit de Barry Kernfeld d'être l'un des premiers (sinon le premier) à évoquer l'auditeur et la possibilité d'un lien organique entre procédure et réception. L'auditeur peut ne pas être conscient de la mise en œuvre d'une stratégie par l'improvisateur et pourtant en percevoir les effets :

> « En quoi ces méthodes devraient-elles concerner l'auditeur ? Parce que, indépendamment du fait de savoir si l'improvisateur est conscient ou même s'il se préoccupe de la méthode, il existe fréquemment des liens caractéristiques entre une méthode d'improvisation jazz et le son résultant. En considérant les grandes catégories discutées ici, l'auditeur pourrait se poser à propos d'une performance les questions suivantes : quelle part du matériau l'improvisateur emprunte-t-il à de la musique existante ? Qu'est-ce qui est nouvellement inventé ? Quelle part de ce matériau change de moment en moment ? Quelle part revient avec des variations ? » [80]

On admettra qu'on imagine plus volontiers ces questions posées par l'auditeur particulier qu'est l'analyste que par celui sans vocation ni désir particuliers en direction de l'analyse. Il faudra attendre Henry Martin pour voir la question explicitement posée des niveaux de conscience dans l'élaboration et dans la réception du solo improvisé. Il n'empêche que le pont est lancé.

Barry Kernfeld livre également une réflexion jusqu'alors peu abordée sur la nature des unités à prendre en compte dans un solo :

> « Quand la paraphrase d'un thème existant n'est pas à l'œuvre, les musiciens de jazz construisent de nouvelles lignes à partir de fragments, qui sont généralement distingués par la forme rythmique et intervallique. [...] Rarement ces fragments sont décrits comme mélodiques au sens mélodieux [*tuneful*], bien qu'ils fournissent le matériau sur lequel la plupart des performeurs improvisent de nouvelles mélodies. Dans l'analyse et la description, les éléments peuvent être appelés, de façon variable et souvent interchangeable, "idées", "figures", "gestes", "formules", "motifs" et ainsi de suite. Dans le parler jazz, on parle souvent de *"licks"* et dans le jazz Nouvelle-Orléans spécifiquement *"hot licks"*. Dans le processus d'improvisation, les différences substantielles ne reposent pas dans la structure ou le caractère du fragment comme s'ils existaient de façon isolée, mais plutôt dans la façon dont ils sont combinés et manipulés. Ce qui importe est l'environnement dans lequel le fragment opère. De la même façon, une dénomination appliquée à un fragment isolé est de peu de conséquence. Ce qui importe est le contexte. » [81]

Il s'agit là d'une avancée d'importance : une unité n'est pas un motif ou une formule en soi, mais en fonction d'un environnement, d'un contexte. Cependant, l'auteur semble limiter ce contexte à l'environnement immédiat du fragment, c'est-à-dire à ce qui le précède et le suit (« la façon dont il est combiné et manipulé »), mais ne pas prendre en compte la possibilité de référents extérieurs (le thème, le vocabulaire individuel ou collectif).

Barry Kernfeld consacre également à l'improvisation modale un paragraphe intéressant d'abord par le fait qu'il est le seul auteur à s'aventurer aux confins de la pratique commune. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une procédure d'improvisation en soi mais du changement du contexte (en l'occurrence un fondement harmonique

[80] *Ibid.*, p. 131.

[81] *Ibid.*, p. 137.

différent), c'est tout de même une situation improvisationnelle différente et digne d'intérêt. Mais on a vu que tous les auteurs étudiés ici, sans même évoquer la question (ce qui va de soi pour les analyses faites avant la fin des années 1950, alors que cette pratique était non seulement commune mais unique), raisonnent de fait dans ce cadre en l'assimilant à l'improvisation jazz tout court, sans s'interroger sur ce qui serait adaptable ou pas à des situations différentes, telles qu'elles ont commencé à apparaître au début des années 1960.

Barry Kernfeld conclut en récapitulant les différences entre les trois types d'improvisation :

> « Des différences essentielles distinguent les trois méthodes d'improvisation de base. La paraphrase suppose l'embellissement reconnaissable mesure par mesure d'un matériau préexistant. En ce sens, elle se tient en opposition aux improvisations formulaire et motivique qui, toutes deux, impliquent la création d'idées nouvelles. La paraphrase et l'improvisation motivique impliquent le constant développement d'un thème spécifique et d'un motif, les deux donnant à une pièce son identité particulière. Le thème ou le motif restent reconnaissables si l'improvisation a obtenu l'effet recherché, mais dans le même temps, le musicien doit être suffisamment inventif pour créer des variations toujours nouvelles. Dans ce sens, la paraphrase et l'improvisation motivique se tiennent en opposition à l'improvisation formulaire qui génère des lignes toujours changeantes au moyen d'un tressage ingénieux de fragments issus d'un répertoire général commun à plusieurs pièces. » 82

Pour ouvrir finalement à la possibilité de la perméabilité de ces situations et à leur extension, y compris au domaine de l'écriture :

> « De telles distinctions ne signifient pas que les méthodes d'improvisation sont mutuellement exclusives. Dans la pratique, un performeur peut suivre l'une ou la superposer avec d'autres au sein d'une même improvisation et même réutiliser du matériel nouveau dans des œuvres ultérieures ; ainsi, une improvisation qui était originellement générée par des procédures motiviques ou formulaires peut être utilisée comme un thème préexistant et sujet à son tour d'une paraphrase. Plus encore, toutes ces procédures se conjuguent avec d'autres dans les domaines de l'arrangement et de l'écriture. » 82

Bien qu'il parle encore de « méthodes », Barry Kernfeld, à la suite de Lawrence Gushee a élargi la voie vers une approche où il ne serait plus seulement question d'identifier les méthodes mises en œuvre par l'improvisateur, mais de considérer l'improvisation comme un processus impliquant producteur et récepteur, où le premier mettrait en œuvre plutôt des stratégies que des méthodes, non exclusives les unes des autres.

82 Kernfeld 1995, p. 151.

2.10 Henry Martin

La contribution décisive du livre de Henry Martin, *Charlie Parker and Thematic Improvisation*, paru en 1996, repose d'abord sur la profondeur de l'exploration. Comme dans le cas de Thomas Owens, il ne s'agit pas d'un article ou d'un chapitre de livre, mais d'un ouvrage entier : quarante pages de théorie de l'analyse, soixante-huit d'analyse et vingt de conclusions.

Son apport principal est de poser l'hypothèse d'un thématisme qui ne soit pas explicite, c'est-à-dire différent aussi bien de la paraphrase que d'une improvisation motivique qui devient éventuellement thématique quand les motifs sont présents dans le thème, telle que l'a proposée Gunther Schuller. La possibilité d'un rapport de l'improvisation au thème qui puisse être autre que dans ces deux versions, c'est-à-dire qui aille au-delà, repose sur deux postulats théoriques.

L'un porte sur l'intention de l'improvisateur, c'est-à-dire les niveaux de conscience auxquels se place son action. La paraphrase et l'utilisation de motifs issus du thème relèvent de deux démarches entièrement conscientes chez l'improvisateur. Or, on peut imaginer des références au thème mettant en œuvre des stratégies à un niveau de conscience plus profond, moins immédiat.

Le deuxième postulat est lié au premier et porte sur l'outil analytique. De même qu'il est possible de rechercher des niveaux d'agissement relevant d'une conscience moins immédiate, on peut essayer de dépasser le niveau de surface de la musique pour rechercher des structures plus profondes. C'est évidemment la posture (sinon le système) schenkerienne qui est ici convoquée ainsi que ses métaphores spatiales ▶83. On peut y voir un symétrique de la question de l'intention consciente, précédemment appliquée à l'improvisateur (le producteur) et désormais reporté sur l'analyste (recherche de niveaux profonds), voire sur l'auditeur (plusieurs niveaux de perception). Outre ces deux postulats, Henry Martin affirme également la nécessité d'accorder une importance égale à l'aspect horizontal de la ligne improvisée par rapport à son équivalent vertical. Il convient donc de procéder à l'analyse de la conduite des voix, même, comme c'est le cas avec Charlie Parker, quand il s'agit d'un instrument monophonique, conjointement à une analyse verticale plus classique, notamment harmonique (degrés utilisés par rapport à l'accord en cours).

Le travail d'Henry Martin s'appuie d'abord sur un constat :

> « Plutôt que d'essayer d'analyser les particularités de son excellence, les précédentes études de grande envergure de la musique de Parker se sont concentrées sur des généralités : quelles idées sont dupliquées de solo en solo – celles-ci seront dans ce livre appelées "formules" –, et quand elles sont jouées, c'est-à-dire quelles sortes de figures mélodiques sont susceptibles de se produire et dans quels contextes harmoniques-formels elles se trouveront. Malgré le caractère utile et pénétrant dans la méthode improvisationnelle, l'élucidation des "clichés" de Parker est engourdissante ; l'intérêt musical recule devant une analyse qui montre que Parker jouait

▶83 Henry Martin utilise la vision schenkerienne – métaphoriquement à la fois verticale et horizontale – en niveaux structurels plus ou moins fondamentaux, mais à la façon de l'arche et non du soutènement. C'est-à-dire que le niveau structurel le plus fondamental, celui de l'*Ursatz*, est pour lui le niveau *le plus élevé* et non le plus profond comme on le voit souvent. L'avant-plan *(foreground)* est pour Martin le niveau le plus bas *(lower level)*, et l'arrière-plan *(background)*, le plus haut *(higher level)*.

ailleurs quelque chose de proche de cette même phrase, dans un contexte similaire. » 84

Cette critique vise notamment, bien sûr, la thèse de Thomas Owens. Martin s'en explique aussitôt :

« Ce que cette étude met en question, c'est l'affirmation d'Owens, relayée par [James] Patrick et [Max] Harrison, selon laquelle les solos de Parker "sont en règle générale organisés sans référence au thème de la pièce jouée". [...] À première vue, ce livre pourrait être regardé comme une tentative pour prouver qu'Owens a tort ; ce n'est pas du tout le cas. [...] Owens démontre définitivement l'appui typique de Parker sur des formules motiviques, particulièrement dans les tempos rapides. Ses conclusions sont de la plus haute importance – elles illustrent des techniques qui peuvent être nécessaires pour la fluidité improvisationnelle. De plus, personne n'est allé aussi loin qu'Owens dans le catalogage de cet élément essentiel de l'improvisation jazz en tant qu'il est relié plus largement à la tradition orale en musique. De ce point de vue, son travail est un compagnon important pour une analyse plus orientée vers le thème. Je plaiderai dans mes remarques conclusives le point de vue selon lequel, pour les improvisateurs, un tel appui sur des formules peut être attendu – il est même nécessaire – dans la mesure où la "redondance" thématique est requise par la nature de l'expression orale. Ce qui est minimisé dans l'étude d'Owens est la façon dont Parker transcende l'application mécanique de formules ; et la façon dont, dans de nombreuses occasions, leur efficacité repose sur une connexion motivique au matériel thématique originel. Ce livre, ainsi, est un correctif, une redistribution de l'équilibre des thèses d'Owens, non une démonstration de son invalidité. » 85

Henry Martin précise ensuite le contenu de sa thèse :

« Les analyses de solos de Parker présentées dans les chapitres qui suivent suggèrent que Parker absorbe souvent les motifs d'avant-plan *sous-jacents* et les structures de conduite des voix des thèmes, puis confectionne ses solos à la lumière de ce matériau thématique de grande dimension. C'est-à-dire que Parker se connecte au matériau source à travers une conduite des voix au niveau moyen, et en abstrayant, en intériorisant, puis en projetant les qualités essentielles du thème, même si elles sont parfois moins évidentes. Il est hautement probable que Parker ne planifiait et ne prévoyait que peu, voire aucune, des relations citées dans les analyses à suivre, mais si ces relations peuvent être démontrées, son œuvre, – insurpassée comme improvisation autonome quand elle est à son meilleur – prend plus d'envergure encore à travers l'étroite association avec les compositions originales. [...] Ma perception de cette musique est qu'un solo magistral de Parker est bien plus qu'une séquence de formules sans rapport avec le thème, liées à l'original seulement par l'harmonie. » 86

Au chapitre des outils, l'auteur précise d'abord qu'il a recours à des modèles d'analyse de la conduite des voix qu'il justifie ainsi :

« L'analyse de la conduite des voix ouvre le passage à une vue féconde quand elle s'applique au bop. Elle peut découvrir des détails musicaux inattendus et mettre sur la piste d'un flux d'ensemble d'une improvisation en grande partie de la même façon que l'analyse traditionnelle de la conduite des voix dans la musique savante européenne de la pratique commune. Il en est ainsi parce que, les lignes

84 Martin 1996a, p. 1.

85 *Ibid.*, p. 2-5.

86 *Ibid.*, p. 3-4.

des solos et les mélodies de style bop articulent des changements fonctionnels [...] "mélodiquement fluides", c'est-à-dire fondées sur le concept occidental traditionnel de mouvement conjoint normatif entre les accords. » [87]

Vis-à-vis de l'analyse schenkerienne, Martin semble en revanche vouloir prendre ses distances, ou au moins estimer que l'objet ne s'y prête pas :

« L'analyse de la conduite des voix est même encore plus directe dans le bop que dans la musique de tradition savante tonale, car les improvisations tendent à être entièrement mélodiques plutôt qu'à plusieurs voix. Même les pianistes bop se concentrent sur des mélodies à une seule voix. Avec les complications de compositions de jazz complètement développées à plusieurs voix essentiellement évitées en pratique, des sujets complexes et controversés de la théorie traditionnelle schenkerienne tels que le statut des niveaux structurels sur la longue durée, pour ne citer qu'un exemple, se présentent rarement : la musique reste mélodiquement concentrée et très circonscrite formellement. Plus encore, étant donné le chromatisme du bop, les lignes fondamentales non diatoniques et autres déviations de l'orthodoxie schenkerienne se produisent fréquemment. Ainsi n'y a-t-il pas de descente *requise* d'une ligne fondamentale diatonique de $\hat{3}$, $\hat{5}$ ou $\hat{8}$. » [88]

Si, comme c'est le cas pour nombre d'autres auteurs, celui-ci ne reprend pas à son compte la lettre de la méthode schenkerienne, il n'en reste pas moins, à mon sens, qu'il en adopte au moins le cadre conceptuel, voire l'esprit, sinon la lettre.

Henry Martin en vient ainsi à évoquer la notion de « syncopation virtuelle » que l'on retrouverait selon lui aussi bien dans la pratique improvisée de Charlie Parker que dans celle d'écriture de Jean-Sébastien Bach :

« [...] Bach est capable de projeter trois, parfois quatre, lignes de conduite des voix monophoniquement avec en route de surprenantes syncopes de notes clés. Cette syncopation virtuelle de la conduite des voix est aussi très courante dans le bop. Comme il deviendra évident dans les analyses à suivre, les lignes bop en général – et celles de Parker en particulier – projettent un flux de changements harmoniques et de continuité motivique de façon très similaire. [...] Parker est comme Bach en cela que la projection de trois ou quatre parties de conduite des voix tend à être la norme. » [89]

L'auteur identifie finalement cinq points qui fondent sa démarche :

« 1. Les pièces sont caractérisées par des patterns harmoniques qui incluent des motifs de plus hauts et de plus bas niveaux, aussi bien que d'autres relations [...].
2. Plus un pattern thématique est à l'avant-plan (plus bas niveau), plus il est déterminant ou caractéristique de la pièce en cours. Plus la relation est d'arrière-plan (plus haut niveau), plus elle est susceptible d'être dupliquée dans d'autres pièces.
3. Toutes les notes d'une pièce donnée ont une fonction linéaire et harmonique, quel que soit le niveau auquel elles se manifestent.
4. Le placement d'une note à un niveau de conduite des voix plus haut signifie que l'analyste considère qu'elle a une fonction harmonique-structurale plus grande, mais ce jugement ne nie pas entièrement la fonction linéaire de la note, ou son interaction linéairement, particulièrement avec d'autres notes se manifestant à ce niveau.

[87] *Ibid.*, p. 13.

[88] *Ibid.*, p. 13-14. Nicolas Meeùs avait déjà signalé ce caractère non indispensable de la ligne fondamentale.

[89] Martin 1996a, p. 16-17

5. Ainsi, les plus hauts niveaux analytiques peuvent mettre en évidence des relations motiviques – bien que, plus un motif est à l'avant-plan, plus il est susceptible d'être caractéristique seulement de l'œuvre en cours. » [90]

On voit que ces cinq points reposent entièrement sur les deux idées maîtresses :

– l'existence de niveaux (de surface = bas niveau ou avant-plan, intermédiaire ou profond = plus haut niveau ou arrière-plan) ;
– l'analyse de la conduite des voix.

La perspective étant, à travers cette vision, d'identifier de possibles relations au thème pour vérifier l'hypothèse selon laquelle l'improvisation pratiquée par Charlie Parker est fondamentalement thématique, mais pas nécessairement de façon entièrement consciente (chez l'improvisateur) ni manifeste (pour l'auditeur). De plus, ce sont les unités identifiables au niveau le plus profond qui se retrouveront le plus communément dans d'autres pièces, c'est-à-dire qui constituent une sorte de racine du vocabulaire.

Non seulement l'idée de méthode est dépassée, mais c'est également à une véritable entrée en scène de la réception à laquelle nous assistons :

« Car ce qui est important en musique du point de vue de sa structure est ce qui peut être entendu et ressenti, pas ce qu'on a eu l'intention de faire : spécifiquement, les relations elles-mêmes, au-delà de toute spéculation sur les intentions du musicien – sont tout ce à quoi nous avons affaire, nous auditeurs. » [91]

Nous sommes ici en quelque sorte, sans que ce soit dit dans ces termes, dans un plaidoyer pour le produit par préférence au processus : ce qui compte finalement est ce qui est perçu, quelles que soient les intentions du musicien. Le problème est que l'on est fondé à penser qu'il existe une correspondance entre des niveaux de conscience chez le producteur et chez le récepteur : ce que l'improvisateur a placé de façon plus ou moins inconsciente, de façon plus ou moins masquée, l'auditeur le percevra probablement lui aussi à un niveau de perception moins immédiatement conscient, et l'analyste devra le chercher en dépassant la surface pour trouver des niveaux moyens et profonds.

De toute façon, pour Henry Martin, le débat est tranché par le fait que, dans la mesure où l'on ne peut pas savoir quelles ont été les intentions de l'improvisateur, cette quête est vaine. La seule issue est de se concentrer sur le produit [92] :

« Certainement, la plupart d'entre nous voudraient savoir ce que des musiciens hautement considérés ont pu penser ou projeter, pour l'intérêt propre que cela présente. Mais, *pour ce qui concerne l'évaluation de l'importance de relations musicales*, chercher à discerner les intentions du soliste est un guêpier qu'il vaut mieux éviter. [...] Parce qu'il n'y a pas moyen de savoir ce que le soliste essayait de faire, deviner l'intention du soliste apporte plus de trouble que de clarté. [...] Finalement, des résultats bien plus positifs sont atteints quand la musique est examinée sans essayer de savoir ce qu'on ne peut pas savoir. » [93]

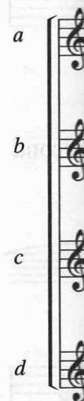
[90] Martin 1996a, p. 27-28.

[91] *Ibid.*, p. 36.

[92] On voit là que, dans le débat du processus et du produit, cette position est en opposition diamétrale à celle de John Brownell par exemple (*cf.* chapitre X, p. 354-358).

[93] *Ibid.*, p. 36-37.





Henry Martin se livre ensuite à des analyses très poussées d'un certain nombre de solos de Charlie Parker, qu'il regroupe en fonction des catégories de répertoire auxquelles les thèmes leur servant de base les rattachent : l'anatole, la chanson populaire et le blues. Thomas Owens avait également procédé de la sorte. En revanche, Martin ne reprend pas la catégorisation de son prédécesseur en fonction des tonalités, ce qui paraît logique puisqu'il cherche précisément à mettre en lumière des relations thématiques.

On n'entrera pas ici dans le détail de ces analyses. Je me contenterai de reproduire quelques-uns de nombreux exemples musicaux pour donner un éclairage partiel sur la méthode. Dans un premier temps, l'auteur donne un exemple de ce que peut être l'analyse de la conduite des voix sur un fragment monophonique, en l'occurrence une *Partita* de Jean-Sébastien Bach [94] :



Henry Martin : analyse de la conduite des voix 1, *Partita* en Ré mineur pour violon, Jean-Sébastien Bach 5 ▲



Henry Martin : analyse de la conduite des voix 2, *Partita* en Ré mineur pour violon, Jean-Sébastien Bach 6 ▲

La même méthode est appliquée à trois mesures d'un solo de Charlie Parker sur « Shaw 'Nuff » [95] :

[94] *Ibid.*, p. 15-17.

[95] *Ibid.*, p. 18-19.

▲7 Henry Martin : analyse de la conduite des voix 3, solo de Charlie Parker sur « Shaw 'Nuff », transcription Henry Martin

▲8 Henry Martin : analyse de la conduite des voix 4, solo de Charlie Parker sur « Shaw 'Nuff », transcription Henry Martin

Le fondement de l'analyse du thème « Shaw 'Nuff », respectivement le second A et le B est illustré comme suit :

▲9 Henry Martin : analyse du second A de « Shaw 'Nuff », transcription Henry Martin

Henry Martin : analyse du B de « Shaw 'Nuff », transcription Henry Martin 10▲

Avant d'aborder les conclusions, on signalera que l'auteur apporte sa contribution à la question de la catégorisation des unités de vocabulaire – et par là à la théorie de l'improvisation jazz [96] – en proposant de distinguer, parmi les formules, « sentier » et « *lick* ». :

> « Les formules peuvent se diviser en deux types, de petite et grande dimension, qui peuvent être respectivement nommés "sentier" [*pathway*] et *"lick"* [97]. Le sentier, le plus court des deux, met à disposition des musiciens un vocabulaire de travail et en cela facilite la performance. Tous les improvisateurs, ainsi, doivent compter sur des sentiers de façon à jouer librement, sans hésitation malvenue. Développés à la fois consciemment et inconsciemment, les sentiers "tombent sous les doigts" et sont liés à la nature technique de l'instrument lui-même, qui détermine un éventail de possibilités, depuis le disponible jusqu'au pratique. [...] Dans le monde en temps réel de l'improvisateur, la spontanéité et la virtuosité sur les tempos rapides requièrent de posséder beaucoup de notes prêtes à être jouées sur le champ. Des formules composées ou modélisées de façon plus élaborée sont parfois appelées *"licks"*. Leur insertion dans un solo est évidemment intentionnelle et court le risque de sonner artificiel. Pratiqués et finalement intériorisés – quoique pas tout à fait au même degré que les sentiers – les *licks* fournissent parfois des idées improvisationnelles, et sont toujours disponibles quand l'inspiration fait défaut. Un usage peut-être indu est de produire des effets de virtuosité. Leur utilisation immodérée peut mener à la stérilité. » [98]

La volonté de scinder en deux la notion de formule découle de l'idée que la taille, petite ou grande, en fait deux objets différents. À mesure que cette taille augmente, l'individuation et le risque du cliché s'accroissent en proportion. Les formules courtes en quelque sorte appartiennent à tout le monde. En ce sens, elles peuvent être largement utilisées à cause de cette relative impersonnalité. Dans la métaphore langagière, elles s'apparentent à des mots du vocabulaire commun. La formule de taille plus grande – qui vraisemblablement combine plusieurs sentiers –

[96] *Cf.* chapitre III, p. 137-139.

[97] Il me paraît préférable de ne pas traduire ce terme et de le garder en l'état.

[98] Martin 1996a, p. 116-117.

au contraire est plus personnelle car les combinaisons sont très nombreuses, comme c'est le cas pour les phrases du langage verbal. Ainsi, elle risque d'être plus facilement identifiable ainsi que sa répétition si celle-ci est fréquente. C'est ainsi que le *lick* peut devenir un cliché.

La première des conclusions générales d'Henry Martin concerne les types d'analyse. L'auteur avait préalablement contesté l'inventaire de quatre types d'improvisation qu'il considère comme hérité conjointement d'André Hodeir et Barry Kernfeld : 1. paraphrase, 2. chorus-phrase [98], 3. motivique, 4. formulaire [99]. Il opère un déplacement, au moins par rapport à Kernfeld, car il indexe l'improvisation motivique sur l'utilisation de motifs « entendus dans la mélodie originelle » (c'est-à-dire du thème) et l'improvisation formulaire à celle d'idées mélodiques « entendues dans d'autres improvisations ». Barry Kernfeld n'en fait pas automatiquement une improvisation thématique, précisant pour l'improvisation formulaire qu'elle agit « soit en réponse au thème, soit indépendamment. ». Henry Martin propose à la place de distinguer trois types de solos :

> « (1) Improvisation de paraphrase : relation évidente au thème dans laquelle la mélodie sous-jacente est explicitée la plupart du temps : plus simplement, l'embellissement.
>
> (2) Improvisation thématique : relation au thème, qui à certains moments peut être clairement discernable, mais à d'autres plus diffuse.
>
> (3) Improvisation harmonique : les qualités mélodiques du thème ne semblent pas affecter le solo motiviquement. » [100]

Les improvisations motivique et formulaire ont disparu : la relation au thème est le seul critère distinctif, sur une échelle quantitative : relation forte (paraphrase), moyenne (thématique) ou absente (harmonique). Le thème est le référent unique, le vocabulaire n'en est pas un. Mais l'auteur retrouve le vocabulaire, indirectement. Son raisonnement part d'une interrogation sur les prises successives d'une même pièce :

> « Les enregistrements en une seule prise [...] produisent souvent une justesse étonnante. Il semble simplement qu'il n'y ait aucune raison de rejouer. De tels cas renforcent la suggestion que les relations les plus profondes dans l'improvisation sont les plus inconscientes. Il doit être encore souligné que les améliorations de prise en prise ne résultent pas nécessairement d'une relation croissante au thème, qu'elle soit intentionnelle ou non [...]. Il est tentant de supposer que la grande profondeur structurelle et l'étendue émotionnelle dans l'improvisation émergent plus probablement du travail sur du matériel familier ("les formules") comme partie d'une tradition stylistique, que d'un développement intentionnel, ou la référence à des motifs du thème. » [101]

En réalité, c'est donc l'appel en profondeur à un fonds commun (« la tradition stylistique ») qui compte, qui produit l'effet émotionnel, plus que le travail sur les formules lui-même.

> « Que Parker ne soit pas spécialement intéressé par le ***développement*** thématique, malgré de fréquentes *références* au matériau thématique, révèle un aspect

[98] Martin 1996a, p. 116-117.

[99] On a vu que cette formulation est empruntée à André Hodeir.

[100] Martin 1996a, p. 34.

[101] *Ibid.*, p. 38-39.

clé de son art. La référence thématique diffère du développement thématique, qui implique des répétitions conscientes et méthodiques, des manipulations et recombinaisons du matériau originel. » ▶102

Ce n'est plus Thomas Owens mais Gunther Schuller qui est ici remis en cause. Peu importe au fond que l'on retravaille sous forme motivique des éléments du thème. Ce qui compte ce n'est pas la présence du thème mais l'appel au thème, un appel sourd, presque silencieux, à un fonds qui nous parle, nous auditeurs, car il évoque une tradition ▶103. Il me semble que cette insistance sur une certaine immatérialité, aux accents parfois presque mystiques, est importante dans le discours d'Henry Martin, au-delà des apports objectifs en termes de méthode et d'outils analytiques, par ailleurs indéniables et capitaux.

Reste enfin la conclusion la plus générale, la plus surprenante aussi, à certains égards. Elle concerne les places respectives de Charlie Parker et du jazz dans une cosmogonie musicale incluant également la musique de tradition savante, l'Europe et l'Afrique.

« [Dans la tradition savante] la division elle-même entre interprètes et compositeurs est devenue sacro-sainte au cours du vingtième siècle, alors que cela n'avait pas été le cas au cours de la majeure partie de son histoire. En jazz, alternativement, des musiciens improvisant sur une base orale, composent communément et voient cette activité comme normale, comme une fonction normale quand on est musicien. La cassure majeure par rapport à l'oral chez ces musiciens [...] se produit quand ils décident d'approcher la composition comme devant fournir autre chose que de nouveaux thèmes pour l'improvisation. [...] Ainsi il est possible que le jazz, dans la totalité de ses nombreux genres, qui parcourt tout le spectre du populaire au culturel raffiné, marque un retour de grande dimension de la musique occidentale de tradition savante à ses racines orales. Ce retour fut précipité tôt dans le [XXe] siècle par un style et une conception nouveaux, bientôt appelés "jazz", et formé d'un mélange de tradition européenne avec un accent renouvelé mis sur la culture orale dont les racines remontaient à l'Afrique. » ▶104

Le jazz au secours de la tradition savante... Quant à Charlie Parker, sa place est redéfinie de façon aussi radicale. Henry Martin introduit au passage une distinction intéressante en fonction d'un caractère rituel des situations musicales :

« Il nous reste – en conclusion – à montrer comment ces sujets culturels larges affectent l'affirmation de la position de Parker au sein de l'histoire du jazz. Nous devons commencer par noter que Parker, malgré sa proximité et son affinité avec les origines populaires du jazz, n'est pas un musicien rituel, même dans ses solos multi-choruses enregistrés de façon plus informelle (avec de possibles exceptions dans son jeu sur le blues). L'application la plus ritualiste de la formule improvisationnelle en jazz atteint une certaine apothéose dans les œuvres tardives de John Coltrane. [...] Par contraste, les formules de Parker sont entendues à l'intérieur de lignes improvisées d'une flexibilité et d'une virtuosité sans précédents, étroitement associées aux valeurs plus traditionnellement occidentales de l'harmonie et de la conduite des voix. » ▶105

▶102 ***Ibid.*, p. 120.**

▶103 C'est peut-être aussi une façon d'échapper à l'objection qui pourrait être faite concernant les solos joués par Charlie Parker dans des performances où aucun thème n'est exposé, par exemple dans les *jam sessions* sur le blues telle que celle enregistrée le 2 décembre 1944 pour le compte du label Verve.

▶104 ***Ibid.*, p. 125.**

▶105 ***Ibid.*, p. 128-129.**

Charlie Parker représenterait ainsi un pont entre le populaire et le savant :

« La richesse structurelle et expressive de l'œuvre de Parker le positionne comme un pont entre l'art savant et le populaire, avec un accent immanquable vers le côté savant du spectre culturel. Comme musicien principal du style bop, Parker fut peut-être le promoteur le plus influent dans la redéfinition en grande dimension du jazz, depuis le milieu des années 1940, comme forme artistique. La relation de Parker aux mondes de l'art savant et populaire est ainsi parallèle au statut du jazz lui-même dans la culture contemporaine - et renforce la stature de Parker comme l'un des deux ou trois musiciens de jazz les plus influents de tous les temps, et peut-être son plus grand improvisateur. » [106]

Charlie Parker improvise mais n'écrit pas, ce qui le rapproche du populaire. Mais dans ses improvisations, il privilégie l'harmonie et la conduite des voix, qui le ramènent vers le savant. Une jonction improbable et inattendue se réaliserait ainsi, où Parker retrouverait peut-être aussi Heinrich Schenker, lequel avait également à l'esprit la proximité de l'improvisé et de l'écrit. John Rink dit à ce propos [107] :

« Dans *Der Freie Satz*, Schenker élabore cette notion d'"inspiration improvisationnelle" et une fois de plus fustige les théoriciens de la forme-sonate qui ignorent la connexion réellement organique. Ayant noté les "pas de géant" par lesquels les maîtres pouvaient "traverser les chemins pour l'exposition... comme s'ils improvisaient", il écrit : "la qualité d'improvisation, évidente dans les œuvres des grands maîtres, rend impossible de concevoir une séparation intellectuelle et chronologique entre de soi-disant premier et second thèmes. Tous les exemples que j'ai montrés démontrent clairement le processus organique et la largeur de vue inhérents à la conception initiale". Pour étayer son affirmation, selon laquelle les maîtres concevaient depuis le début leurs œuvres comme des entités compositionnelles, il cite des témoignages pertinents de C.P.E. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven et Brahms, indiquant plus précisément que dans les essais plus anciens, à quel point l'expertise improvisationnelle renforce la technique compositionnelle : "Les grands maîtres prenaient l'arrière-plan comme la source de mémoire. L'improvisation donnait certainement à leur mémoire une plus grande force, mais la capacité à improviser repose pour une large part sur la mémoire", c'est-à-dire sur l'arrière-plan. De plus, "la capacité par laquelle toute créativité commence – la capacité à composer spontanément [*Stegreifkomposition*], à improviser des fantaisies et des préludes – repose seulement sur une sensation pour l'arrière-plan, le plan moyen et l'avant-plan. » [108]

La thèse a sans doute de quoi faire réagir les tenants de la vision du bebop comme retour au blues, à l'improvisation, à certaines racines africaines. Les présupposés et conclusions des analyses de Henry Martin peuvent aussi être discutés. Mais il est indéniable que son travail constitue une contribution majeure à la théorie de l'analyse du solo improvisé et de l'improvisation jazz.

[106] Martin 1996a, p. 129.

[107] C'est moi qui me livre ici à ce rapprochement, peut-être hasardeux, et non Henry Martin qui n'y fait aucune allusion.

[108] Rink 1993, p. 7-8.

3 Proposition de synthèse

Après avoir retracé l'histoire de cet œuvre collectif qu'a été la construction d'une théorie de l'analyse du solo improvisé dans le jazz, peut-on en proposer une synthèse ? Comme on l'a vu, la plupart des auteurs s'assignent pour tâche d'identifier des méthodes d'improvisation. De leur point de vue d'analyste, ils mettent en œuvre une démarche d'ordre poïétique, consistant à comprendre comment l'improvisateur a procédé, quelles méthodes, quelles stratégies il a mises en œuvre. On a vu les limites de cette démarche, surtout après la réflexion de Henry Martin sur le caractère plus ou moins intentionnel et conscient des stratégies improvisationnelles. Non seulement les improvisateurs peuvent utiliser plusieurs méthodes tour à tour ou simultanément, mais surtout, les stratégies n'agissent pas toutes aux mêmes niveaux de conscience, ce qui rend problématique la pertinence de cette notion pour la question posée, qui est bien une interrogation d'analyste, lequel cherche à déchiffrer un résultat musical, un produit, fût-il le fruit d'un processus d'improvisation (problèmes qu'on retrouve probablement au moins en partie si on lui substitue un processus d'écriture) ▶109.

C'est pourquoi, encore une fois du point de vue de l'analyse et de l'analyste, il me paraît plus pertinent d'identifier des caractères de l'improvisation. Un solo improvisé montre certains caractères, en nombre et en importance variables. Certains supposent une action consciente de l'improvisateur, d'autres non ; certains supposent le recours à un référent, d'autres non ; certains sont directement reliés à un paramètre, d'autres non. Je propose de dresser un premier inventaire de douze caractères, en faisant largement, mais pas exclusivement, appel aux notions définies – parfois de façon contradictoire – par les auteurs évoqués. Il s'agit donc de caractères, présents ou non dans un solo donné, mais que l'on peut se donner pour tâche de déceler, par un geste analytique adéquat.

Caractère motivique : concerne les développements qui peuvent se produire au sein d'un solo, à partir d'une ou plusieurs cellules mélodiques identifiées comme motif(s). Ce processus est en principe conscient.

Caractère formulaire : concerne l'utilisation et la combinaison, de façon plus ou moins consciente ou inconsciente, de formules propres à l'improvisateur. Le référent est le vocabulaire, de l'improvisateur, d'un groupe, d'un style.

Caractère thématique : concerne la référence éventuelle à la mélodie du thème, qui peut être consciente, plus ou moins consciente ou inconsciente ;

Caractère schématique ▶110 : concerne la référence, en principe consciente, à la structure du thème. Celle-ci en constitue donc le référent, bien que la structure de l'arrangement puisse s'y ajouter ou s'y substituer.

Caractère sémiotique : concerne la production de sens au sein du solo, sa mise en scène (« raconter une histoire »), sa construction. Il s'agit de processus en principe conscients.

▶109 « Après que j'ai eu fini l'œuvre [la *Symphonie de chambre*], je m'inquiétai beaucoup de l'apparente absence de toute relation entre les deux thèmes. Dirigé uniquement par mon sens de la forme et le flot des idées, je ne m'étais pas posé ces questions en composant. Mais, comme à mon habitude, les doutes apparurent dès que j'eus fini... Environ vingt ans plus tard, je vis la vraie la relation. Elle était d'une nature tellement compliquée que je doute qu'aucun compositeur puisse s'être préoccupé de construire un thème de cette façon. Mais notre subconscient le fait involontairement. » (Arnold Schoenberg *in* Satyendra 2005, p. 52).

Caractère de conduite des voix : concerne la façon dont la mélodie se déploie en fonction d'éventuels points structuraux forts.

Caractère interactionnel : concerne les relations du soliste avec les autres performeurs : autres solistes, section rythmique, orchestre.

Caractère intertextuel : concerne les relations aux textes autres que le thème : « le répertoire » en général, mais aussi des solos d'autres improvisateurs absents de la performance en cours.

Caractère harmonique : concerne la référence, en principe consciente, à l'harmonie, celle du thème dans le cas de la pratique commune. L'harmonie du thème (résumée dans la grille) en est donc le référent.

Caractère mélodique : concerne tout ce qui relève de la mélodie. On peut y inclure la conduite des voix, bien que celle-ci implique également l'harmonie (fonction harmonique des notes jugées structurellement importantes) ;

Caractère rythmique : concerne tout ce qui relève du rythme. L'improvisateur ne peut pas ne pas tenir compte du rythme du thème (ne serait-ce que le tempo), mais on peut pourtant estimer que celui-ci ne constitue pas un référent extérieur.

Caractère sonore : concerne tout ce qui relève du son.

On pourra noter que la paraphrase ne figure pas dans cette liste. C'est qu'il s'agit purement d'une méthode. Mais celle-ci peut être aisément traduite en termes de caractères : on peut dire qu'il s'agit d'une situation où le caractère thématique est prédominant.

Par ailleurs, la difficulté, comme on l'a dit, est que les improvisateurs peuvent combiner plusieurs stratégies et que les caractères décrits sont parfois observables tous en même temps. Il est aussi quelques fois difficile de les distinguer. Un motif qui est développé au cours du solo peut avoir été prélevé dans la mélodie du thème et faire également partie du vocabulaire courant de l'improvisateur, auquel cas l'improvisation montre à la fois des caractères motivique, thématique et formulaire. D'autre part, le plus souvent, l'improvisateur tient compte de l'harmonie du thème et de sa structure. On peut donc dire de tout solo de la pratique commune qu'il montre des caractères harmonique et schématique. Et d'une certaine manière, tout solo a une dimension sémiotique, dans le sens où même le solo le plus désarticulé, le plus incohérent, produit du sens, « raconte une histoire », fût-elle accidentée.

Cela nous introduit enfin à une typologie correspondante de l'analyse que l'on peut proposer en déduction de la définition des caractères.

Analyse motivique : analyse du développement du solo à partir de motifs.

▶110 J'opte pour ce terme, plutôt que pour celui de « structurel » ou de « formel », en référence à Lawrence Gushee qui l'introduit (section 2.8, p. 421-428).

Analyse formulaire : analyse des formules, fragments entendus dans d'autres solos de l'improvisateur et donc comme faisant partie de son vocabulaire ; éventuellement, formules appartenant à un autre vocabulaire, notamment stylistique.

Analyse thématique : analyse de la façon dont le solo se réfère à la mélodie du thème.

Analyse schématique : analyse de la façon dont le solo se réfère aux différents niveaux structurels du thème.

Analyse sémiotique : analyse de la façon dont le solo se construit, se met en scène et produit du sens. Une partie importante de cette analyse consiste à tracer la carte des intensités de dynamique, mais aussi émotionnelles.

Analyse de la conduite de voix : analyse de l'évolution contrapuntique des voix, en correspondance avec un arrière-plan harmonique, éventuellement fonctionnel.

Analyse interactionnelle : analyse de la façon dont le soliste réagit aux propositions des autres performeurs.

Analyse intertextuelle : analyse de la référence à des textes fixés autres que le thème ou à des solos antérieurs d'improvisateurs autres que le soliste.

Analyse harmonique : analyse de la façon dont le solo se réfère à l'harmonie en cours.

Analyse mélodique : analyse des contours, de la morphologie mélodique.

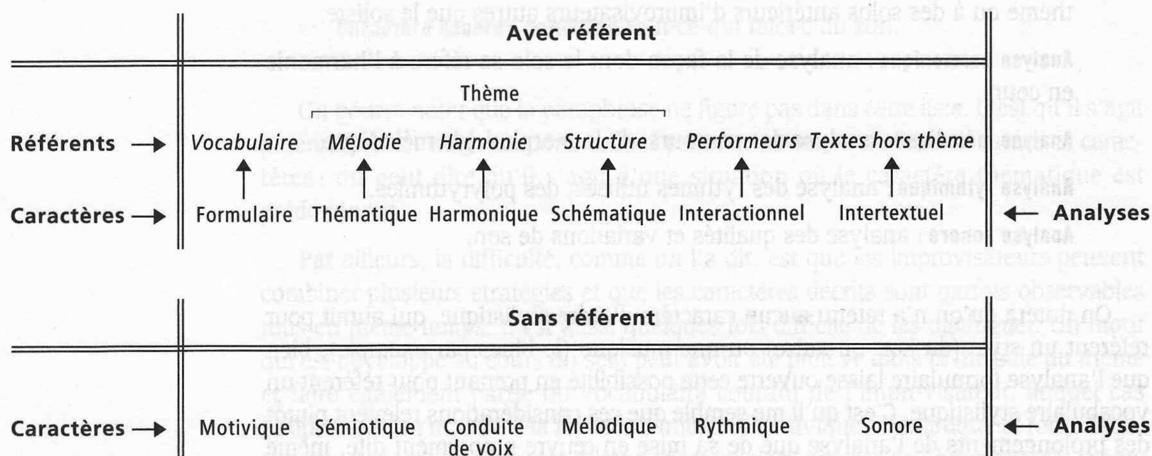
Analyse rythmique : analyse des rythmes utilisés, des polyrythmies.

Analyse sonore : analyse des qualités et variations de son.

On notera qu'on n'a retenu aucun caractère d'ordre stylistique, qui aurait pour référent un style (du jazz ou autre) ou une musique (le blues par exemple), bien que l'analyse formulaire laisse ouverte cette possibilité en prenant pour référent un vocabulaire stylistique. C'est qu'il me semble que ces considérations relèvent plutôt des prolongements de l'analyse que de sa mise en œuvre proprement dite, même s'il est évident qu'on peut déceler des caractères stylistiques à une improvisation. Il m'apparaît toutefois que leur détermination s'opère dans un second temps, à partir de l'observation des caractères énumérés dans la typologie proposée.

On peut désormais visualiser l'ensemble de ces relations sous forme de deux présentations, l'une sous forme de tableau, l'autre graphique :

Caractère	Référent	Paramétrique	Analyse
Motivique		Mélodie	Motivique
Formulaire	Vocabulaire (de l'improvisateur, d'un style)		Formulaire
Thématique	Mélodie du thème	Mélodie	Thématique
Schématique	Structure du thème	Forme	Schématique
Sémiotique			Sémiotique
Conduite de voix		Mélodie - Harmonie	Conduite de voix
Interactionnel	Autres performeurs		Interactionnelle
Intertextuel	Autres textes		Intertextuelle
Harmonique	Harmonie du thème	Harmonie	Harmonique
Mélodique		Mélodie	Mélodique
Rythmique		Rythme	Rythmique
Son		Son	Sonore



PROCÉDURES 2
Théories et méthodes appliquées à l'analyse de l'œuvre de jazz

Si le solo improvisé est l'objet privilégié de l'analyse de l'œuvre de jazz, il n'en est pas pour autant le seul. On considérera d'abord les théories importées de la tradition savante (**1**, p. 448), puis les méthodes qui ont été conçues directement pour le jazz, qu'on appellera « natives » (**2**, p. 482). Pour chacun des deux groupes seront examinées certaines méthodes qui ont déjà reçu des débuts d'application avant de proposer quelques pistes possibles pour de futures analyses. Enfin, on passera en revue certains outils qui peuvent s'avérer utiles (**3**, p. 486). Dans un dernier temps, on examinera quelques systèmes compositionnels proposés par des musiciens de jazz (**4**, p. 496).

1 Théories importées

Le solo improvisé est donc longtemps resté l'objet privilégié, voire unique, de l'analyse de l'œuvre de jazz. Puis, à partir des années 1970 et surtout 1980, le champ s'est considérablement élargi, notamment par l'importation de théories et de méthodes originellement conçues pour les musiques de tradition savante.

« [...] Dans l'histoire de la musicologie, on peut reconnaître deux grandes familles d'analyse des structures musicales. La plus répandue est celle qui, selon des méthodes diverses et avec plus ou moins de précision, s'attache à décomposer une pièce musicale en segments de plus en plus courts : l'exposition, le développement et la réexposition dans une sonate, la phrase musicale avec son antécédent et son conséquent, le thème, le motif, le contour intervallique, les accords, etc. On peut qualifier cette approche de *taxinomique*, parce qu'elle propose de classer les segments musicaux. [...] Et puis, il y a eu au début du siècle, en Autriche, une petite révolution dans la conception de la théorie musicale avec Heinrich Schenker que l'on commence à peine à étudier et à traduire dans les pays francophones mais dont l'enseignement est largement répandu aux États-Unis depuis la fin des années soixante. Schenker propose de suivre dans les œuvres tonales la prolongation de chacune des hauteurs constitutives de la structure harmonique. Le modèle n'est plus taxinomique mais *linéaire*, il ne s'attache plus à ce qui segmente, mais au contraire à ce qui lie ensemble le tissu musical. » [1]

Cette partition proposée par Jean-Jacques Nattiez dans un livre d'entretien, en deux grandes familles d'analyse des structures musicales peut se discuter, en particulier sur la caractérisation en linéarité de la démarche schenkerienne [2]. On pourrait préférer caractériser les deux familles plutôt par l'absence ou la présence du postulat de niveaux profonds. Quoi qu'il en soit, elle permet d'identifier au moins deux démarches, repérées pour l'analyse de la musique de tradition savante, mais également pour le jazz, puisque celui-ci, pour une part, a mis ses pas dans les mêmes traces. Les questions qui se posent alors pour les méthodes analytiques considérées sont leur degré de pertinence en fonction du caractère plus ou moins tonal de l'objet analysé, et bien sûr, pour ce qui nous concerne, ce que l'appartenance de cet objet au domaine du jazz apporte de spécifique. On envisagera d'abord les deux théories sans doute les plus représentatives de ces deux familles, l'analyse schenkerienne et l'analyse sémiologique. On considérera ensuite l'analyse s'inspirant de Rudolph Reti, qu'on pourrait rattacher plutôt à la première famille, puis une application de la théorie de l'information, avant de se pencher sur une transposition de la *set-theory* qui prend pour objet les musiques non tonales. On terminera avec l'examen d'une démarche relativement inclassable, peut-être parce qu'elle n'a pas l'ambition de proposer une théorie mais seulement un outil empirique, l'analyse du style de Jan La Rue.

[1] Nattiez 1998, p. 48.

[2] *Cf.* note 26, la citation de Nicolas Meeùs (Meeùs 1993a, p. 74).

1.1 Analyse schenkerienne

La première d'entre elles, si l'on en juge en tout cas par l'écho rencontré, est la théorie élaborée par le musicien et musicologue Heinrich Schenker (1868-1935) qui affirme son statut de théorie de l'œuvre et n'exclut pas même une universalité par laquelle elle pourrait s'appliquer à toute œuvre musicale.

Pour Nicolas Meeùs :

> « L'œuvre tonale, dans [la] conception [schenkerienne], est une entité, une totalité, comparable à un organisme vivant, qui se développe par les lois internes de la prédestination (en un sens hégélien du terme) et qui croît en puisant en elle-même toutes ses ressources. Ce que la théorie schenkerienne prétend décrire, ce sont les règles de l'engendrement et de la croissance des œuvres tonales de génie, à partir d'une structure fondamentale qui n'est, en dernière instance, qu'une imitation de la nature elle-même. » [3]

Sans prétendre résumer la théorie schenkerienne, on se contentera de rappeler qu'elle est fondée tout entière sur une « structure fondamentale » que le même Nicolas Meeùs décrit ainsi :

> La *structure fondamentale* se réduit essentiellement à un accord parfait, imitation artistique de l'empilement des harmoniques. Mais cet accord n'est pas utilisable comme tel, notamment parce qu'il ne convient pas aux voix humaines. Il sera donc présenté sous une forme déployée en deux lignes contrapuntiques : à la basse, l'*arpégiation de la basse,* un arpège qui monte d'abord de la fondamentale à sa quinte, puis redescend à la fondamentale ; à la partie supérieure, la *ligne fondamentale,* une ligne mélodique qui descend par mouvement conjoint depuis la tierce, la quinte ou l'octave de l'accord jusqu'à sa fondamentale. Dès ce moment, la structure fondamentale comporte en germe toute la composition : elle s'inscrit dans la durée ; elle est à la fois contrapuntique et harmonique ; elle ajoute aux notes de l'accord fondamental les notes de passage qui complètent la ligne fondamentale ; elle exprime une tonalité. » [4]

Avant d'envisager la question de l'application de la théorie au jazz, il faut noter que Heinrich Schenker évoque l'improvisation tout au long de son œuvre. Toutefois, selon John Rink qui a consacré un article entier à cette question :

> « Bien que l'importance de l'"improvisation" dans la théorie schenkerienne ne puisse être plus évidente, il n'est pas clair, et il n'a été complètement établi, à quel point de littéralité Schenker utilise le terme, quelle connexion spécifique il voit entre l'acte d'improvisation et l'acte de composition, et s'il avait l'intention ou non de relier sa notion théorique à des pratiques historiques. Que la conception du terme par Schenker évolue au cours des trente-et-une années courant de son premier ouvrage majeur, *Ein Beitrag zur Ornamentik*, à *Der freie Satz* rendent la chose particulièrement difficile à appréhender. » [5]

Steve Larson est à ma connaissance le premier à avoir envisagé, dans une thèse soutenue en 1987 [6], l'application de la théorie schenkerienne au jazz. Il débute un article publié en 1998 sur ce sujet par une série d'interrogations :

[3] Meeùs 1993a, p. 43.

[4] *Ibid.*, p. 44.

[5] Rink 1993, p. 2.

[6] Larson 1987.

« En général, trois questions ont été soulevées à propos de l'application de l'analyse schenkerienne à la musique improvisée :

Est-il approprié d'appliquer à de la musique improvisée une méthode d'analyse développée pour l'étude de la musique composée ?

Certains éléments de l'harmonie jazz (neuvièmes, onzièmes, treizièmes), qui n'apparaissaient pas dans la musique analysée par Schenker, peuvent-ils être pris en compte par l'analyse schenkerienne ?

Des musiciens improvisant ont-ils réellement le projet de créer les structures complexes montrées dans l'analyse schenkerienne ? » ▶7

Les réponses sont dénuées d'ambiguïté :

« Dans cet article, je réponds oui à ces trois questions, et je prétends également que les questions elles-mêmes impliquent des assomptions erronées à propos du contenu et des origines des théories de Schenker concernant le rôle de l'analyse, à propos de la fonction de la dissonance dans l'harmonie de la pratique commune et dans le jazz, à propos de la nature de l'improvisation comparée à la composition, et à propos du rôle de la simplicité et de la complexité dans la musique populaire et dans la musique sérieuse. » ▶8

Pour la première question, Steve Larson reprend les arguments privilégiant les points de convergence entre improvisation et écriture par opposition aux différences. Il récuse en particulier l'idée selon laquelle la composition est travaillée alors que l'improvisation ne le serait pas, en se référant à l'évolution que l'on peut observer à l'écoute d'*alternate takes*, quand celles-ci sont disponibles. On pourrait ajouter que, même sans ce témoignage, une improvisation est presque toujours travaillée, soit directement, soit indirectement. Par ailleurs, l'auteur exprime sa conviction que, dans l'œuvre improvisée comme dans l'œuvre écrite, la surface que nous percevons s'appuie sur une structure sous-jacente dont elle dérive par des processus de transformation.

Cette position sous-tend l'argument en réponse à la deuxième question : les dissonances s'expliquent mieux mélodiquement que verticalement, dans le jazz aussi bien que dans la musique de tradition savante :

« [...] Les septièmes, neuvièmes, onzièmes et treizièmes jouent un rôle central dans le son du jazz moderne. Bien que ces dissonances puissent revêtir une importance plus grande et être traitées plus librement dans le jazz moderne par rapport à la musique classique, leur signification élémentaire reste la même : une dissonance dérive sa signification de hauteurs plus stables à des niveaux structuraux plus profonds. » ▶9

La troisième question enfin voit revenir le débat sur le processus et le produit. Steve Larson affirme très nettement la position selon laquelle la compréhension du produit est le but de l'analyse et que les intentions du producteur n'en donnent pas nécessairement la clé :

« Cette question [n° 3] fait trop de cas de la distinction artificielle entre composition et improvisation (elle accrédite également l'"erreur de l'intention" [*intentional fallacy*] – consistant à confondre l'expérience d'une œuvre d'art avec la connaissance des intentions de son créateur). » ▶10

▶7 Larson 1998, p. 210. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, dans la thèse de 1987, une quatrième question apparaissait : « De la musique fondée sur des chansons populaires peut-elle avoir les structures complexes montrées par l'analyse schenkerienne ? » (Larson 1987, p. viii).

▶8 *Ibid.*

▶9 *Ibid.*, p. 213.

▶10 *Ibid.*, p. 218.

À l'appui de cette position et en réponse à l'objection selon laquelle le temps réel de l'improvisation rend impossible l'élaboration que suppose la complexité des structures et des transformations mises à jour par l'analyse schenkerienne, Steve Larson cite ce passage étonnant de l'entretien enregistré en 1978 entre Bill Evans et Marian McPartland :

> « [Bill Evans] : Ce que l'étudiant doit garder l'esprit, c'est avoir une image complète de la structure, comme il la joue, puis l'indiquer.
>
> [Marian McPartland] : Vous voulez dire du morceau ?
>
> [B.E.] : Du morceau et aussi la structure comme il entend l'indiquer.
>
> [M. McP.] : Vous voulez dire préconcevoir en un sens ?
>
> [B.E.] : Oui, préconcevoir une structure élémentaire. Quoi que je joue, j'ai toujours une structure absolument élémentaire à l'esprit. Maintenant, je peux travailler différemment autour de cela, ou différemment entre les points structuraux forts, ou encore autre chose, mais je trouve la structure la plus fondamentale, et je travaille à partir de cela.
>
> [M. McP.] : Quand vous dites structure, vous voulez dire un chorus dans un certain style, puis…
>
> [B.E.] : Non, je parle d'une structure architecturale plus abstraite, la chose théorique. » ▶11

Bill Evans joue alors « A Touch of Your Lips » tout en expliquant la façon dont il procède. Steve Larson considère (à juste titre à mon sens) que cet enregistrement offre un démenti à l'idée selon laquelle la transformation d'une structure fondamentale n'est pas possible dans le temps réel de l'improvisation. Il analyse alors avec la méthode schenkerienne la transcription de cette version de « A Touch of Your Lips » et montre que Bill Evans pratique effectivement ce qu'il est en train d'expliquer et que la conduite des voix est tout sauf le fruit du hasard ▶12. On notera que, concernant les conduites de voix impliquant les notes de la superstructure, Larson retrouve des résultats mis à jour par John Mehegan dans le quatrième tome de sa somme pédagogique : les deux formes d'enchaînement ii – V – I, que John Mehegan appelle A et B, sont le fondement de la main gauche de Bill Evans ▶13.

La démonstration me paraît tout à fait convaincante. Mais il est vrai que l'on peut présenter d'autres objections que celles impliquées par les trois questions initiales. Steve Larson évoque lui-même de possibles limites de la méthode.

Par exemple, l'auteur évoque la possibilité que la méthode impute à des conduites de voix, ce qu'elle recherche prioritairement – ce qui relèverait en réalité du *topos* instrumental ou d'un vocabulaire de formules d'un musicien, ici Bill Evans :

> « Deux […] patterns [particuliers] peuvent être appelés "formules" […]. On pourrait poser que ces patterns tombent bien sous les doigts d'Evans, car il les joue fréquemment dans ses improvisations. Il pourrait être vrai qu'il les joue fréquemment parce qu'ils tombent bien sous ces doigts. Mais il pourrait être vrai aussi qu'ils tombent bien sous ses doigts parce qu'il les joue fréquemment – et qu'il les joue fréquemment pour des raisons musicales. » ▶14

▶11 Evans - McPartland 2002, plage 8.

▶12 Et, pourrait-on ajouter, est beaucoup une question d'automatisme, puisque Bill Evans parle en jouant, c'est-à-dire qu'il mobilise encore moins d'attention consciente à la conception de son jeu.

▶13 On pourra s'en convaincre en examinant cette main gauche de Bill Evans sur un morceau rapide comme « Peri's Scope » (version Riverside, 28 décembre 1959). À tel point que l'on peut se demander si John Mehegan n'a pas formalisé le jeu de Bill Evans lui-même pour la généralité qu'il présente (Mehegan 1965).

▶14 Larson 1998, p. 238.

Une discussion porte sur la critique plus évidente, qui avait déjà été adressée à la théorie schenkerienne originelle, selon laquelle la méthode ne peut s'appliquer qu'à un certain corpus, celui précisément qui respecte le cadre tonal de façon suffisamment stricte pour que ce qui fonde la théorie puisse se déployer. Jean-Jacques Nattiez par exemple, soulignait cette dépendance, sans toutefois se référer directement au répertoire de référence :

> « Ce qui a sans doute frappé les musicologues dans le parallélisme Chomsky/Schenker, c'est le caractère universaliste de la structure profonde chez l'un et les constantes du système tonal dans la *Ursatz* de l'autre. Mais, outre l'absence de sémantique dans la *Ursatz*, il y a une très grosse différence entre les deux théories : les structures profondes linguistiques sont déduites, par le chercheur, de la comparaison des structures de surface, alors que, chez Schenker, il s'agit de retrouver dans chaque pièce une organisation *a priori* : comme l'écrit clairement [Allen] Forte, "dans les œuvres tonales… nous connaissons *à l'avance* les principes d'organisation sous-jacents et le fonctionnement du détail [à chaque niveau]". » ▶15

Cet argument est d'autant plus fort que la théorie tend à revendiquer une universalité d'application – ce qui était peut-être le cas de H. Schenker. Ce ne l'est pas en tout état de cause de Steve Larson :

> « Il est […] clair que certaines musiques du "jazz post-moderne" se tiennent suffisamment loin de la tonalité tonique-dominante pour rendre l'application de l'analyse schenkerienne impossible. Il est toutefois difficile de tracer une ligne claire séparant le jazz moderne du jazz post-moderne (particulièrement dans la mesure où certains performeurs jouent les deux). » ▶16

Il propose même une liste de traits identifiés dans le jazz moderne que l'analyse schenkerienne prendrait difficilement en compte :

> « […] Mouvements parallèles en quintes justes et octaves, mouvements parallèles en intervalles dissonants ; dissonances ajoutées aux sonorités de la tonique finale ; dissonances qui ne se résolvent pas jusqu'à ou après un changement d'harmonie ; dissonances qui se résolvent par des dissonances ; dissonances et leurs résolutions sonnant dans le même registre ; dissonances et même "polyaccords" dans des façons qui semblent fonctionner plutôt pour ajouter des couleurs que pour élargir le contenu de la conduite des voix ; et des pièces qui commencent et s'achèvent dans des tons différents. » ▶17

De façon plus générale, l'objection peut porter, non pas seulement sur le fait que la méthode se révélerait en difficulté sur certains aspects de certaine pratique tonale, mais sur le fait qu'elle ne prend en compte que le domaine des hauteurs et peut-être qu'elle réduit l'œuvre à ce champ. Or, précisément, ce qui est plus spécifique au jazz n'est peut-être pas – ou pas seulement – son traitement de la tonalité ou de l'harmonie en général, mais plutôt ses façons d'envisager le rythme et le son, paramètres que l'analyse schenkerienne ne prend pas en compte. Célestin Deliège apporte une réponse à cette objection, non pas pour le jazz mais sur la théorie en général :

> « D'importants reproches ont été, et sont encore adressés à la théorie schenkerienne : elle néglige l'aspect rythmique, métrique et mélodique ; il s'agit avant

▶15 Nattiez 1975, p. 375-376. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, onze ans plus tard, Nattiez identifiait un problème de répertoire d'application d'un ordre similaire à propos de la sémiologie : « jusqu'à présent, la méthode a été surtout appliquée, à côté des musiques de tradition orale, à des périodes «non canoniques» de la musique occidentale : monodies médiévales, fin XIXe (Brahms), musique du XXe (Debussy, Varèse). La preuve n'a pas été faite que, par rapport au savoir musicologique classique qui s'est accumulé depuis plus de cent ans à propos des périodes "stables", la technique paradigmatique pouvait apporter du nouveau. » (Nattiez 1986, p. 27)

▶16 Larson 1998, p. 218. On notera que Larson ne pense pas une séparation entre jazz moderne et jazz postmoderne en termes de période, mais en fonction du degré de proximité de l'harmonie du modèle de la tonalité classique.

▶17 Larson 1998, p. 217.

tout d'une théorie dominée par le système harmonique auquel l'auteur subordonne toutes les autres variables [...]. Pour ma part, de tels reproches me paraissent pour le moins secondaires : l'aspect rythmique et métrique est constamment impliqué, même s'il en est peu explicitement question. Quant à l'aspect harmonique, dans le système tonal, il subordonne de fait l'aspect mélodique et circonscrit toute la théorie des hauteurs. » ▶18

David Beach va dans le même sens :

« Une des critiques fréquemment adressées à Schenker par le passé est qu'il n'a essayé d'aucune façon de traiter avec quelque profondeur des paramètres de mètre et de rythme et qu'il ne s'agit que d'une théorie des relations entre hauteurs. Cela, simplement, n'est pas vrai. Ce qui est vrai – et c'est un point des plus importants – est que sa vision de l'organisation rythmique-métrique est directement dépendante de sa conception des niveaux structuraux et de leur interaction. C'est ce qui rend l'approche de Schenker unique. Le rythme et le mètre ne sont pas vus isolément des hauteurs ; plus encore, l'interprétation des premiers est directement dépendante des dernières. Ce que nous avons alors est une théorie des relations de hauteurs qui est dépendante des règles du contrepoint et de l'harmonie, et une interprétation du rythme et du mètre qui est dépendante des relations de hauteurs. L'opposé, bien sûr, est une théorie dans laquelle les aspects de rythme et de mètre, tels que la durée et le placement métrique, mène à une interprétation des hauteurs. Ces deux approches, qu'on pourrait appeler "hauteurs vers rythme" (Schenker) et "rythme vers hauteurs", sont irréconciliables. » ▶19

Au-delà de cet argument, l'objection me semble tomber si l'on veut bien admettre que la visée d'une méthode analytique n'est pas nécessairement de rendre compte de tout ce qui fait une œuvre, mais de certains ses aspects, et que, si elle y parvient de façon suffisamment satisfaisante, le résultat est déjà probant et la démarche justifiée. Steve Larson n'aborde pas directement la question dans cet article, mais l'évoque cependant de façon voilée quand il se demande si la musique de Bill Evans n'est pas précisément un objet très (trop) bien adapté à l'analyse schenkerienne :

« Il paraît peu probable que le processus de pensée d'Evans ait été totalement différent de ceux d'autres artistes de jazz. Evans était l'un des pianistes les plus influents – peut-être le plus influent – de l'ère du jazz moderne. Le fait qu'il ait aussi joué et enregistré avec certains des musiciens ayant eux-mêmes exercé la plus grande influence, suggère que ses idées peuvent s'être transmises à travers eux aussi. Si tout le monde n'a pas été aussi capable que lui de formuler avec des mots ce qu'il mettait dans sa musique, d'autres artistes de jazz ont produit des improvisations dont la cohérence est éclairée par l'analyse schenkerienne. » ▶20

Quand bien même l'analyse schenkerienne ne serait performante que pour la musique de Bill Evans, ce serait déjà un résultat. Et bien sûr, il serait naïf de penser qu'un pianiste de cette importance était seul de son espèce et sans influence subie ou exercée de ou sur son milieu musical.

Plus encore, Steve Larson met en doute que la méthode puisse analyser tout ce que joue Bill Evans :

▶18 **Deliège 1986, p. 14.**

▶19 **Beach 1989, p. 4.**

▶20 ***Ibid.*, p. 239.**

« La main droite dans ce passage de l'improvisation d'Evans contient des septièmes, des onzièmes et des treizièmes. L'analyse schenkerienne rend clairement compte des fonctions mélodiques de ces tensions à la main droite [...]. Les fonctions de la main gauche d'Evans pourraient à première vue paraître plus difficiles à expliquer, mais elles sont également mieux expliquées en termes de leurs relations mélodiques à des notes plus stables à des niveaux structuraux plus profonds. » [21]

Même encore si l'analyse échouait totalement à rendre compte de tensions entendues à la main gauche, on pourrait répondre que, non seulement l'objet d'un système analytique n'est pas de rendre compte de toute une musique, ni même d'un pan d'une musique, ni même encore d'une fraction d'un champ musical, mais de proposer une grille de lecture, en fonction de laquelle on pourra décider qu'elle est efficace ou non. En l'occurrence ici, si certaines des choses jouées par la main gauche de Bill Evans n'entrent pas dans le cadre des explications que peut fournir l'analyse (ici schenkerienne), cela peut aussi signifier, par exemple, que, à ce moment précis, Bill Evans sort du système de jeu que l'analyse parvient à décrire, soit volontairement parce qu'il le décide, soit involontairement, peut-être parce qu'il échoue dans sa tentative. La méthode d'analyse apparaît ainsi comme un instrument de mesure plutôt qu'un bloc conceptuel qui joue tout à chaque note, sa validité permanente ou son invalidité définitive.

Le reproche sur la limitation de la pertinence au répertoire tonal a pour corollaire un autre grief, selon lequel la méthode ne ferait que prouver ce que l'on sait déjà. Mais ces arguments peuvent se retourner, comme le note Nicolas Meeùs :

« D'un point de vue strictement pédagogique, la théorie schenkerienne énonce un certain nombre de propositions qui paraissent pouvoir être mises en œuvre sans grande difficulté, sans qu'il soit nécessaire de faire appel à des notions spéculatives complexes. Au contraire, lorsqu'elle est présentée en termes familiers, l'analyse schenkerienne est si simple qu'il pourrait sembler qu'elle n'apporte pas grand-chose de neuf. Elle ne dit rien en effet qu'une intelligence véritablement musicienne n'eût pas pu découvrir sans aide. Mais c'est là précisément que réside son mérite : elle constitue une aide précieuse à l'identification de phénomènes qui risqueraient de rester inaperçus ; elle possède une valeur heuristique non négligeable. » [22]

Par ailleurs :

« Ce qui constitue peut-être l'élément le plus caractéristique de la théorie schenkerienne, c'est l'aller-retour continuel de l'harmonie au contrepoint et réciproquement. Schenker montre que le déploiement de l'harmonie fondamentale ne peut s'opérer que par des lignes contrapuntiques, et que celles-ci à leur tour ne peuvent être prolongées qu'après avoir été harmonisées. » [23]

Cette caractéristique relevée prend un relief particulier dans le cadre de son application au jazz. En effet, le contrepoint n'est pas facilement analysé dans le jazz, à mon avis parce que cela ne fait pas partie de sa tradition. Plus exactement, il est laissé aux bons soins des pianistes et des arrangeurs, pense-t-on, qui se débrouillent comme bon leur semble au moment de la réalisation (improvisée ou écrite pour les

[21] Beach 1989, p. 238.

[22] Meeùs 1993b, p. 21.

[23] *Ibid.*, p. 24.

arrangeurs). Il est frappant de voir dans le jazz l'hégémonie presque complète d'une analyse harmonique qui prend très peu en compte les mouvements de voix. Par sa constitution même, la méthode schenkerienne est une réponse à ce déséquilibre, donc à ce titre bienvenue.

Walter Everett observe de son côté, à propos du rock et de la pop :

> « Il n'est pas nécessaire de retrouver dans la pop music tous les schémas de conduite des voix déjà typiques de la musique instrumentale des XVIIIe et XIXe siècles, particulièrement aux niveaux profonds. Ainsi, les trois types de la ligne fondamentale communément associés au dernier Schenker – la ligne $\hat{3}$, la ligne $\hat{5}$ et la ligne $\hat{8}$ – toutes structurellement descendantes – n'ont pas être retrouvées dans ce répertoire, pas plus qu'elles devraient l'être dans la musique vocale de Berlioz ou de Wolf. En d'autres termes, les méthodes de Schenker sont utiles, non seulement pour montrer en quoi les chansons sont tonalement normales, mais pour montrer précisément de quelles façons elles dévient par rapport aux conventions. » [24]

Reste l'intention plus générale sous-tendant l'analyse schenkerienne, celle qui voit l'œuvre de façon dynamique comme un développement. Ce fondement aussi pourrait bien se révéler d'un intérêt tout aussi grand pour l'analyse de l'œuvre de jazz.

> « L'aspect le plus intéressant de la théorie de la structure fondamentale, c'est sa contribution décisive à une description non linéaire et hiérarchisée du phénomène tonal. Il ne s'agit pas en l'occurrence de démontrer que toute œuvre tonale est réductible à la structure fondamentale, ni à l'inverse que toute œuvre tonale peut se déduire de la structure fondamentale, mais seulement d'établir que toute œuvre tonale peut être décrite comme une structure déployée : Schenker rejoint ici de façon tout à fait remarquable une perspective structuraliste. Contrairement à la description traditionnelle, il ne conçoit pas l'œuvre tonale comme une succession d'événements locaux d'ordre mélodique (thèmes, motifs) ou harmonique (périodes tonales, modulations) [25], mais bien comme le vaste déploiement, par niveaux successifs, d'une structure de base unifiée. La cohérence tonale dont il parle se démontre par la mise en relation de la surface de l'œuvre avec l'accord de tonique qui lui est sous-jacent, mais la structure fondamentale ainsi postulée n'est en dernière instance qu'une hypothèse méthodologique. Peu importe alors la forme exacte de cette structure fondamentale, peu importe son apparence arbitraire, son existence même suffit à inspirer une démarche analytique caractéristique, qui consiste en une réduction, un dépouillement progressif remontant vers la structure fondamentale, plutôt qu'une segmentation ou que l'identification de similitudes ou de contrastes. » [26]

Je me rangerais volontiers à ce point de vue privilégiant l'esprit plus que la lettre schenkerienne. On a vu en tout cas comment l'arrivée de Henry Martin dans la discussion sur le solo improvisé constituait un renversement de perspective. Les contributions de Steve Larson à l'analyse de l'œuvre du jazz me paraissent également décisives, même si une certaine banalisation de l'application de l'analyse schenkerienne n'épuise évidemment pas le débat.

[24] Everett 2004, 8.

[25] Je ne sais si Nicolas Meeùs pense ici à Jean-Jacques Nattiez. Il est clair en tout cas que ce dernier parlait à propos de la vision schenkerienne de linéarité, à quoi le premier oppose tout au contraire la non-linéarité.

[26] Meeùs 1993a, p. 74.

1.2 Analyse sémiologique

L'analyse sémiologique représente, d'une certaine manière, le second terme de l'alternative (plutôt le premier en réalité) décrite par Nicolas Meeùs : celle d'une vision « horizontale », de la surface sous laquelle il n'y a rien à chercher. La question primordiale est alors de savoir comment découper cette surface, quelles unités élire pour déboucher sur une taxinomie.

Ian Bent décrit ainsi la démarche :

> « La sémiologie de la musique considère que la musique est une suite d'éléments sonores régie par des règles de «distribution», c'est-à-dire par les modalités selon lesquelles ces éléments s'associent, se complémentent ou s'excluent les uns les autres. Son objet est de définir ces règles de la façon la plus «adéquate» possible, que ce soit pour un fragment donné d'une œuvre musicale, pour une œuvre entière ou pour un groupe d'œuvres – en d'autres termes, de formuler une syntaxe musicale. La méthode de la sémiologie de la musique consiste à diviser l'œuvre en unités constitutives distinctes (ou «unités élémentaires», c'est-à-dire en des unités qui ne peuvent plus être subdivisées, ou qui n'en auraient plus besoin car leurs sous-unités n'apparaissent jamais indépendamment). Le critère principal de division est la répétition. La division de l'œuvre est donc réalisée par la comparaison de toutes les unités possibles avec toutes les autres unités possibles ; lorsque deux unités sont considérées comme identiques du point de vue des dimensions retenues – hauteur, durée –, les contextes de leurs énoncés seront examinés pour voir s'ils recèlent d'autres facteurs d'identité. L'analyse comparative permet de dégager une liste de toutes les «unités distinctives», un exposé de leurs modalités de distribution suivi d'un regroupement des unités distribuées de façons identiques ou apparentées, et, en dernier lieu, un nouvel énoncé de la structure musicale utilisant ces unités et les règles qui les régissent. » ▶27

La taxinomie est ainsi au centre de la méthode sémiologique. Mais pour Jean-Jacques Nattiez, la condition de sa détermination, ce qui distingue radicalement la sémiologie du structuralisme et de son immanence, c'est une conception extensive de l'œuvre, prenant en compte un avant et un après de ce qu'on aurait appelé précédemment le texte, c'est-à-dire la prise en compte de la production et de la réception. D'où la référence constante à la tripartition de Jean Molino, même si l'analyse de son maillon central, le niveau neutre, reste l'opération la plus importante.

> « … Il y a tout de même une différence essentielle entre l'approche structuraliste et l'analyse du niveau neutre : si la description structurale d'un objet considéré comme un tout organisé ne pouvait pas ne pas passer, après la linguistique historique du XIXe siècle, par une phase systématique, il n'est pas certain aujourd'hui que la connaissance des traces laissées par les hommes soit réductible au seul niveau immanent. L'analyse du niveau neutre hérite du structuralisme cet acquis fondamental que les messages présentent un niveau d'organisation spécifique qu'il faut décrire. Mais ce niveau n'est pas suffisant : le poïétique affleure dans l'immanence ; l'immanence est le tremplin de l'esthésique. *La tâche de la sémiologie consiste à identifier les interprétants selon les trois pôles de la tripartition et à établir leurs relations.* » ▶28

▶27 Bent, p. 171-172.

▶28 Nattiez 1987, p. 51. C'est l'auteur qui souligne.

« Si l'apport de la sémiologie musicale consistait à remplacer par les néologismes barbares "poïétique" et "esthésique" ce que tout le monde désigne par "composition" ou "perception", le bilan serait ridiculement dérisoire. [...] Le pari de la sémiologie musicale, c'est que la connaissance de tous les processus déclenchés depuis la conception d'une œuvre jusqu'à son audition, en passant par son «écriture» et son interprétation, bref la connaissance d'ensemble du phénomène connu sous le nom de musique, suppose la reconnaissance, l'élaboration et l'articulation de trois niveaux relativement autonomes, le poïétique, le neutre et l'esthésique. » [29]

On a déjà vu que Jean-Jacques Nattiez ne fait jamais référence au jazz *per se*. À ma connaissance, la seule analyse, dans le domaine du jazz, se réclamant explicitement de la sémiologie est l'étude que Denis-Constant Martin et Didier Levallet ont menée sur les « Fables of Faubus » de Charles Mingus [30]. Le corpus étudié consiste en quinze versions de ce morceau enregistrées par son compositeur, et plus particulièrement de quatre versions enregistrées au mois d'avril 1964 lors d'une tournée du groupe de Mingus où figurait alors Eric Dolphy.

L'ouvrage est d'un intérêt précieux car il consacre autant d'espace à expliciter la conception générale qu'à l'analyse proprement dite. Les auteurs annoncent ainsi d'emblée leur conception extensive de l'œuvre :

« Moyen de communication radicalement différent du langage, l'œuvre musicale ne peut, en outre, être abordée comme un objet isolé, ni même comme un produit abouti : sa compréhension implique de la considérer comme une action – une "productivité", écrit Ivanka Stoïanova – qui ouvre un espace où s'installe un faisceau de relations dont il faut s'attacher à découvrir les déterminations esthétiques, psychologiques, sociologiques, historiques et les interactions. Dans cet espace, la musique ne fonctionne pas comme un système de signes, en tout cas pas dans l'acception linguistique de l'expression : son analyse relève probablement de la sémantique (étude des sens), non de la sémiotique (étude des signes) étroitement envisagée. Car, si la musique est bien constituée par et perçue grâce au mouvement (succession et superposition) de différences audibles, ces contrastes comme leur dynamique n'impliquent, en tant que tels, aucune signification conventionnelle [...]. » [31]

Une fois posé ce primat de la sémantique et de la recherche du sens, les auteurs peuvent proposer une méthode :

« [...] Dénicher le sens d'une œuvre nécessite de commencer par la décrire de sorte qu'y soient démontés les mécanismes de symbolisation qui y opèrent. Pour ce faire, il est possible de s'inspirer des tropes de la rhétorique classique, regroupés en deux grandes catégories, métaphore et métonymie, suggérant que, dans l'œuvre musicale, se manifestent deux types principaux de symbolisme ; un symbolisme analogique et un symbolisme topologique susceptibles de s'appliquer aux trois aspects de l'œuvre isolables dans l'analyse ; la forme, les structures et les figures. Le sens de l'œuvre résulte alors de la combinaison des symbolisations rencontrées en ces trois aspects, ces entrelacs symboliques n'étant pas nécessairement en stricte convergence ou équivalence mais laissant, au contraire, place à l'écart, à la différence, à la contradiction qui favorisent l'expression plus libre des balancements, des hésitations, des ambivalences. » [32]

[29] *Ibid.*, p. 124.

[30] Martin - Levallet 1991.

[31] *Ibid.*, p. 62.

[32] *Ibid.*, p. 86.

C'est donc la description du niveau neutre qui crée le matériau pour le travail d'interprétation consistant à démonter les mécanismes de symbolisation. Cette description s'accomplit au cours du programme suivant :

1. Analyse de la forme et de la structure : elle génère un découpage servant de guide aux investigations ultérieures.
2. Examen de la dynamique, du rythme et de l'harmonie.
3. Déduction de « courbes d'intensité » illustrant la dynamique, et la visualisation de l'organisation.
4. Analyse des solos.
5. Analyse comparée de plusieurs versions.
6. Place de cette œuvre dans la transformation des normes esthétiques en cours dans la décennie 1955-1965.
7. Recensement des diverses figures symboliques rencontrées.
8. Cette caractérisation exclusivement musicale, rapportée aux faits historiques dont elles se réclament, fournit la base de l'explication.

On voit qu'il s'agit là d'un mélange d'analyse paramétrique, d'analyse des solos, d'analyse comparée et aussi, surtout peut-être, d'une mise en perspective historique dès ce stade de l'analyse. On notera tout particulièrement l'analyse de l'« intensité » qui se montre particulièrement convaincante avec la production de diagrammes qui révèlent d'étonnantes similitudes d'une version à l'autre.

Mais en dernier recours, ce sont bien les processus de symbolisation qui intéressent nos auteurs et la façon dont ils permettront de rattacher les œuvres à une réalité historique.

> « Mettre au jour, comprendre le sens des "Fables of Faubus" implique [...] de rechercher ce qui rattache l'œuvre sonore à la réalité historique, à travers l'affectivité du créateur et la culture à laquelle il appartient. Ces "rattachements", ces liens résultent de processus de symbolisation qu'il convient donc de mettre en évidence en divers aspects de la pièce. Ils nous indiqueront ou tout au moins nous aideront à cerner un peu mieux comment s'est construit le sens des "Fables". Il s'agit là d'une entreprise à la fois ambitieuse et limitée : ambitieuse, car elle prétend pouvoir interpréter (sans exclusive, rappelons-le) ce que transmet la musique du monde dans lequel elle est produite, non par suite d'un acte délibéré et conscient du créateur mais du simple fait de la présence au monde de ce créateur, de sa sensibilité aux événements qui se déroulent autour de lui, de sa capacité à transmuer ce qui l'affecte dans l'esthétique – par conséquent à faire que ce qui le touche puisse en toucher d'autres ; limitée, car nous envisageons ici uniquement la production du sens, après avoir décrit l'organisation de l'œuvre supposée le porter ; en d'autres termes, dans la terminologie de Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez, après avoir considéré le "niveau neutre", nous nous bornons à la "poïétique", sans nous risquer à analyser vraiment l'"esthésique". En effet, traiter la réaction du public

aux "Fables", l'intelligence que différents publics en différents lieux, à différentes époques purent avoir de cette pièce exigerait une investigation qui dépasse considérablement les moyens mis en œuvre pour cette étude. » [33]

Cette impasse faite sur de l'analyse de la réception n'empêche pas Martin et Levallet de proposer, à partir d'une analyse serrée des contenus musicaux, du niveau neutre, une vision du créateur et du lien qui le relie au contexte historique. Ce dernier n'est pas exprimé méthodiquement et consciemment par le créateur (pas d'« acte délibéré et conscient »), mais c'est une « présence au monde » qui transparaît inévitablement. Le créateur est bien un musicien qui fait avant tout de la musique, et non un pur militant, mais sa vision du monde ne peut pas ne pas se lire dans sa création.

Le lien de l'œuvre avec ce contexte historique est très nettement affirmé dans les conclusions de l'analyse.

> « Les "Fables", somme et sommet sans lendemain, vivent par cette angoisse : œuvre dans laquelle les passions de Charles Mingus sont investies avec une très grande intensité, elles signalent une rupture esthétique correspondant aux changements politiques et sociaux en cours ; elles s'efforcent, même, d'inventer une formule musicale permettant d'allier l'exigence de l'ordre construit aux irrépressibles besoins de liberté sans contrainte mais, dans l'agitation et l'interrogation renouvelée, d'une manière essentiellement individuelle qui refuse de rejoindre le grand mouvement musical contemporain (le free jazz), laissent cette formulation d'un monde nouveau à l'état d'esquisse inquiète et interrogative, en une singularité qui est aussi isolement. » [34]
>
> « Le temps des "Fables" renvoie au temps de l'histoire afro-américaine, histoire où se joue le sort d'une communauté dans la violence et dans la mort risquée de tous ceux qui s'impliquent en son offensive pour la conquête d'une plus grande liberté. Le temps heurté, mouvementé de la musique dit clairement les soubresauts de la réalité contemporaine mais, mieux encore, il parle du désir de contrôler enfin son écoulement, de tenir la mort qu'il porte ; il clame la nécessité d'un temps autre devant l'impossibilité d'effacer complètement le temps. » [35]

Les auteurs sont même tentés d'aller plus loin encore dans l'homologie entre musique et histoire :

> « À partir de là, il serait extrêmement tentant de construire une courbe parallèle des événements dont traitent les "Fables" en fonction d'un découpage séquentiel qui n'est pas sans pertinence. On pourrait concevoir une première phase de tension allant de la Seconde Guerre mondiale à la période 1954-1957 (décision de la Cour suprême-Montgomery-Little Rock), suivie d'une retombée relançant plus fort les luttes jusqu'au point culminant que représente la marche sur Washington de 1963, moment magnifique de mobilisation mais aussi lourd de désenchantements, débouchant donc sur une relance des combats dont on ne peut prévoir l'issue. Une telle similitude serait, certes, satisfaisante ; elle ne pourrait, toutefois, être offerte qu'au risque de l'anachronisme – puisque la composition des "Fables" suit de peu les événements de Little Rock – et tomberait donc dans une mythification prophétique de la musique que nous refusons. En revanche, en suivant de plus près les leçons de Michel Serres et Georges Dumézil, à qui est empruntée cette

[33] Martin - Levallet 1991, p. 162.

[34] *Ibid.*, p. 166.

[35] *Ibid.*, p. 169.

> méthode d'analyse par découverte des homologies structurelles, il est possible de transposer le parallélisme en recherchant non plus les similitudes avec les événements construisant le court terme, l'histoire immédiate, mais avec les phénomènes structurant des tendances longues de l'histoire afro-américaine et les mythes, les idéologies qui les innervent. Le mouvement ondulatoire d'amplitude croissante qui anime les "Fables" d'une énergie puisée à la contradiction et à l'ambivalence peut prendre tout son sens si on l'interprète comme la traduction esthétique d'un sentiment mis en forme par l'histoire d'une communauté poussée dans la lutte par les ambitions d'auto-affirmation noire et d'intégration dans la société blanche, de modification des rapports de force et d'incarnation des véritables idéaux américains abandonnés par les héritiers de leurs initiateurs. Cette histoire, elle est faite, en effet, de vagues successives de combats toujours plus durs, de victoires partielles conquises au prix de la violence et de la mort, qui n'apportent jamais pleinement satisfaction et n'ouvrent, donc, d'autres perspectives que la continuation et l'amplification des luttes. Que ce mouvement se soit reproduit avec une visibilité particulière entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et 1964 n'a rien pour surprendre mais, saisi alors par un homme particulièrement sensible à la question raciale – parce qu'intimement travaillé par ses représentations – il résume un phénomène beaucoup plus vaste qui place la communauté d'appartenance de Charles Mingus devant l'échéance de son émancipation poursuivie ou de sa mort par décimation de ses membres les plus actifs, perspective que Charles Mingus, en fonction de son itinéraire personnel, envisage avec anxiété. » ▶36

On voit que, sur cet exemple de l'étude de Martin et Levallet, l'analyse est nettement tirée d'un côté historique et sociétal que ne renieraient pas les *cultural studies*. D'un autre côté, au cours de l'analyse de la composition, les auteurs ignorent totalement le fait que la forme de la composition est un AABA, mais dans une structure très inhabituelle (AA'BA' 19-18-16-18), ce qui paraît loin d'être indifférent que ce soit aux niveaux purement musical ou historique.

Toute la question porte, me semble-t-il, sur la viabilité du lien entre les analyses musicales, et le « démontage du symbolique » qui s'opère à partir d'elles. Les courbes d'intensité par exemple (grande originalité à mon sens de cette analyse), sont-elles métaphoriques de la tension sociale – raciale – qui règne à cette époque aux États-Unis, et à laquelle on sait que Charles Mingus est particulièrement sensible ? Ou s'agit-il d'une exigence musicale qui s'impose, d'elle-même, dans l'évolution de la musique du leader, à ce moment-là avec ses musiciens-là, dont Eric Dolphy évidemment (qui au surplus se trouve être à l'extrême fin de sa vie, puisqu'il décédera quelques semaines après les enregistrements analysés) ? Jean-Jacques Nattiez signalait le danger en 1975 :

> « On voit quels principes sémiologiques sont à l'œuvre dans la sociologie musicale critique : elle se confond avec une *interprétation* des *connotations* sociales et culturelles des œuvres. Une fois admis le caractère herméneutique de la sociologie musicale cela ne serait pas grave si cette discipline respectait les règles philologiques de l'exégèse, comme [Erwin] Panofsky a pu le faire, par exemple, dans son œuvre iconologique. Mais ce à quoi on assiste ici, c'est à une sélection arbitraire des

▶36 **Martin - Levallet 1991, p. 180-181.**

interprétants de caractère social induits par la musique, menée de manière à les rendre *commensurables* avec l'*interprétation* que, par ailleurs, on se donne des structures sociales. La sociologie musicale, c'est l'art des glissements sémantiques incontrôlés, ce que [Ernst] Cassirer, après Aristote, pourchassait sous le nom de *matbasis eis allo genos* : "Passer des structures sociales (ou de leur pulvérisation) aux structures musicales (ou à leur anarchie), écrit F. Müller, implique un raisonnement analogique et causal discutable. Ce raisonnement est pourtant amplement pratiqué." » [37]

La sémiologie musicale pourrait ainsi apparaître plutôt comme une approche et une compréhension générale de l'œuvre que comme méthode munie de ses outils propres. Ces derniers au contraire, sont laissés à l'appréciation des analystes si tant est que ceux-ci acceptent le cadre général défini par la vision sémiologique. Liberté sur la méthode et les outils qui, elle-même, débouche sur une liberté quant aux conclusions et aux prolongements. C'est peut-être cette ouverture que le même Jean-Jacques Nattiez, douze ans plus tard, résume ainsi :

« [...] La sémiologie musicale ne pose pas de questions radicalement nouvelles par rapport aux approches "traditionnelles". Elle se demande toujours de quoi une œuvre est faite, quelle en est la forme, quel en est le thème, comment la pièce se développe à partir de quelle cellule génératrice, quelles en sont les propriétés stylistiques, etc. Notre sémiologie musicale reprend des questions ancestrales, mais parce qu'elle s'interroge constamment sur la méthodologie de l'analyse, celle des autres et la sienne propre, notamment sous l'influence de la linguistique [...], elle est plus exigeante quant à la manière de définir les phénomènes considérés comme pertinents dans l'œuvre et quant à la nature des modèles qui rendent compte de leur organisation. *Cadre critique*, [...] la sémiologie musicale examine ce que les autres musicologues sélectionnent dans le matériau musical, comment ils le font, comment ils en parlent et sur la base de quels principes [...] *Programme d'analyse*, elle reprend chacune de ces questions et tente d'y apporter des réponses contrôlables et rigoureuses, mais certainement pas définitives. » [38]

1.3 Théorie de l'information

Keith Winter proposait dès 1979 un article intitulé « Communication Analysis in Jazz » dans lequel il se livre à une analyse de deux solos de Louis Armstrong (dans « Beau Koo Jack » de 1928, et « Big Butter and Egg Man », 1926), passés au crible d'une analyse systématisée de la distribution des hauteurs faisant intervenir de nombreux tableaux et graphes. L'auteur présente le fondement théorique de sa démarche de la façon suivante :

« Les processus impliqués dans la communication entre un improvisateur et son public jouent un rôle important dans la définition de la musique qui est jouée. La façon dont le performeur présente ses idées peut être regardée en termes syntaxiques, mais cette forme d'analyse échoue souvent à mettre en lumière quelques-uns des éléments les plus importants de la musique. Cet article décrit des méthodes simples pour analyser la structure d'information réductive d'un solo de jazz. En termes simples, la variation de l'information réductive prenant en compte le temps décrit

[37] Nattiez 1975, p. 414.

[38] Nattiez 1987, p. 219-220.

la difficulté relative que les auditeurs rencontrent en percevant la musique pendant le cours d'une performance. Bien que certaines observations importantes sur le jeu de Louis Armstrong fassent partie des résultats des analyses proposées ici, les deux solos ont été choisis d'abord comme des exemples pour illustrer l'utilisation de techniques analytiques. » [39]

La méthode est fondée sur la théorie de l'information dont Ralph Hartley avait posé les bases en 1926 en définissant l'information comme une mesure du nombre de symboles envoyés *via* un système de communication. C'est la quantité d'information qui est retenue comme critère déterminant et non la signification des symboles. Ian Bent a commenté ainsi le fondement théorique de son application à la musique :

> « La musique est un processus linéaire pour les analyses conduites selon la théorie de l'information. Le processus est déterminé par une syntaxe qui est elle-même formulée en termes de probabilités mathématiques relatives aux chances d'apparition de tout élément dans la chaîne, plutôt qu'en fonction de lois grammaticales. La musique est traitée par analogie avec la transmission de messages d'un locuteur à un récepteur, mais ni cette analogie ni le vocable "information" ne doivent donner à penser que cette théorie traite du sens et de la communication dans une visée herméneutique. Elle traite uniquement de la naissance, satisfaction ou frustration d'une attente chez le récepteur. » [40]

L'important, me semble-t-il, est que cette théorie est pour une part cognitive, car elle intègre une hypothèse sur la réception. Mais il se confirme avec Keith Winter qu'elle se concentre sur la statistique plutôt que sur la syntaxe, ce qui en fait selon lui son originalité et son utilité :

> « La principale valeur de l'analyse intervallique réside dans le fait que de simples opérations linéaires sur des chaînes de classes de hauteurs peuvent être considérées comme équivalentes à la chaîne originale. Cela nous permet de détecter une structure qui aurait pu passer inaperçue avec une analyse de la prédictibilité. Il semble qu'il n'y ait pas de relation simple entre la structure de l'information intervallique et l'analyse de la prédictibilité. Les valeurs de prédictibilité incluent tous les facteurs de la musique alors que l'analyse intervallique est limitée dans son champ. Toutefois, le diagramme d'Information Structurelle est un moyen très efficace d'enquêter sur la profondeur de la structure dans diverses sections de la musique. » [41]

Je ne sais pas si, en parlant de « l'analyse de la prédictibilité », Keith Winter pense au modèle « implication-réalisation » d'Eugene Narmour, qu'il ne cite pas. Quoi qu'il en soit, la préoccupation de l'auteur porte plutôt sur la possibilité d'en étendre l'application au jazz. Elle ne serait donc pas attachée à un type de musique en particulier.

> « L'illustration des caractéristiques informationnelles du solo de "Beau Koo Jack" a été choisie plutôt comme un exemple des méthodes qui peuvent être employées pour enquêter sur la musique que comme une étude particulière du jeu de Louis Armstrong. Les observations faites ici sont ainsi destinées à être plus générales et non spécifiquement reliées à une branche de la musique. » [42]

[39] Winter 1979, p. 93.

[40] Bent 1998, p. 177.

[41] Winter 1979, p. 131.

[42] *Ibid.*, p. 130.

Keith Winter conclut enfin son attitude sur cette déclaration quelque peu surprenante, concernant l'originalité en général :

> « La conclusion la plus importante que nous pouvons tirer de ces analyses est que l'information réductive est un paramètre fondamental de la musique. C'est le paramètre qui décrit la façon dont un performeur ou un compositeur peut manipuler son audience en lançant à un moment donné une phrase banale et à une autre un passage d'une originalité surprenante. Le problème de l'originalité est que le mécanisme humain oreille-cerveau ne peut assimiler de la musique qui n'a pas de structure pour réduire le flot d'information effective à un taux raisonnablement bas. Toutefois, les performeurs et les compositeurs tentent de résoudre instinctivement ce problème de leur propre façon. Il est ainsi fascinant d'utiliser ces simples techniques analytiques pour examiner les différentes solutions qui ont été utilisées pour créer de la musique. » [43]

1.4 *Set-theory* (Allen Forte)

Steven Block est à ma connaissance le premier à avoir eu recours, pour traiter du jazz, à la *set-theory* mise au point par Allen Forte [44], dans deux articles, publiés respectivement en 1990 et 1997 dans la revue *Music Theory Spectrum*. Dans le premier, « Pitch-class Transformation in Free Jazz », il examine cinq performances : « Air Above Mountains (Buildings Within) » et « Tales (8 Whisps) » de Cecil Taylor, « Ascension » de John Coltrane, « 489M... » d'Anthony Braxton et « Lonely Woman » d'Ornette Coleman. Dans le second, « "Bemsha Swing" : The Transformation of a Bebop Classic to Free Jazz », il envisage tour à tour deux versions de la composition de Thelonious Monk, l'une par son auteur et l'autre par Cecil Taylor.

Dans un premier temps, Steven Block cherche une théorie pour pouvoir analyser des œuvres relevant du free jazz.

> « L'analyse de compositions de free jazz par [Ornette] Coleman, [John] Coltrane, [Cecil] Taylor et le plus jeune compositeur Anthony Braxton – compositions totalement différentes sous les aspects stylistique et tonal – montre que l'organisation des hauteurs dans le free jazz peut être très sophistiquée. Même des compositions ostensiblement tonales dans ce style ne peuvent être comprises de façon adéquate simplement par référence au soubassement harmonique des sections les plus tonales ou à quelque processus génératif de surface d'invention motivique. Comme dans l'analyse de la musique du début du vingtième siècle, les outils de la *set-theory* se révèlent très utiles pour l'analyse du free jazz. » [45]

L'un des grands avantages de la *set-theory* est de pouvoir aborder des groupes de sons (apparaissant à la surface comme accords, agrégats, phrases ou autres) – les « ensembles de classes de hauteurs » *(pitch-class sets)* – comme des entités autonomes et non hiérarchisées, c'est-à-dire sans relation à un référent harmonique extérieur, sans fonctionnalité *a priori* et sans ordre. Cette façon « neutre » de regrouper des hauteurs ouvre également la possibilité de comparer les ensembles entre eux de multiples manières. L'idée de Steven Block est bien sûr que le free jazz n'est

[43] *Ibid.*, p. 131-132.
[44] Forte 1973.
[45] Block 1990, p. 181.

pas seulement affaire d'« atonalisme » ou d'« énergie », mais aussi et peut-être surtout, de choix de hauteurs, d'établissement de relations spécifiques entre elles, et de stratégies guidant ces choix.

Par ailleurs, pour cette investigation, la notion de mode, qui a parfois été utilisée, se révèle un outil inadapté parce qu'impliquant l'idée d'une tonique ou d'un centre tonal :

> « Les improvisations de Coltrane ont été traditionnellement décrites en termes de déplacements modaux comme principaux indicateurs du mouvement harmonique et les modes eux-mêmes comme générateurs premiers des hauteurs. Toutefois, ce genre de description échoue à clarifier si Coltrane entendait les modes simplement comme des réservoirs de notes ou s'il exploitait les propriétés structurales du mode pour mettre en exergue, par exemple la finale du mode et la dominante. » ▶46

▶46 Block 1990, p. 188-189.

▶47 3-9 se réfère au classement des groupes de sons par Allen Forte : il s'agit du 9e dans la liste des accords de 3 sons. En l'occurrence {0,2,7}, soit à partir de Do : Do, Ré, Sol, à quoi se réduisent les occurrences répétées à différentes octaves des notes Do♯, Sol♯, Ré♯ de la mesure 4 de l'exemple.

▶48 Block 1990, p. 182.

La méthode est parfaitement illustrée par l'analyse d'un fragment de « Air Above Mountains (Buildings Within) », enregistré en piano solo en 1976 par Cecil Taylor :

> « Le passage a été divisé en trois gestes élémentaires qui alternent dans la musique, chacun d'entre eux représentant un lexique musical distinct. Le premier geste est chromatique, le second en tons entiers, et le troisième diatonique sous forme de la triade 3-9 {0,2,7} ▶47 arrangée en quintes ascendantes. Pour l'essentiel, chaque geste est distinct et chacun, comme il apparaît, est permuté ou réitéré de diverses façons. » ▶48

Example 1a. Gestural analysis of an excerpt from Cecil Taylor's *Air above Mountains (Buildings Within)*. Transcription by Jim Aikin

Accidentals apply only to the note they precede.

◀1 Steven Block 1990, exemple 1a : « Air Above Mountains (Buildings Within) », Cecil Taylor, transcription J. Aikin

La suite de l'investigation de l'auteur le conduit aux conclusions suivantes :

> « Cependant, les relations entre ces trois gestes sont plus complexes qu'une simple alternance et un schéma de variation. [...] À la fin de la composition, les gestes ne sont pas distinctement ou clairement reliés à ceux du début car les connexions ne peuvent se comprendre que comme les parties d'un processus de développement. » [49]

Steven Block introduit ici une idée qui pourrait venir s'ajouter aux méthodes d'improvisation décrites au chapitre XII, pages 444-445. En se prolongeant, un développement d'origine motivique peut perdre cette nature motivique. Un saut qualitatif se produit quand, dans les étapes ultimes, la référence au motif, devenu impossible à reconnaître, se perd. Il s'agit alors d'un processus additif et/ou soustractif, comme il peut s'observer notamment chez Cecil Taylor :

> « Dans un article publié en 1965, Taylor décrit sa musique comme "constructionniste" [*constructionistic*], c'est-à-dire "fondée sur le travail sur un matériau donné". Ce travail sur un matériau donné est un processus additif ou soustractif dans lequel les motifs ou les hauteurs sont non seulement réinterprétés et retravaillés, mais aussi légèrement altérés de phrase en phrase dans une chaîne de progression qui peut s'étendre sur une longue période. Le matériau final peut ainsi ne plus être compris comme relié à l'original, sinon par le fait qu'il se situe à l'autre extrémité d'un processus musical. » [49]

À propos d'un autre morceau de Cecil Taylor, « Tales (8 Whisps) », et après avoir identifié puis rapproché certains ensembles, Steven Block observe :

> « En utilisant cet étiquetage, on peut suivre certains des processus de développement simultanés. Les idées de variation additive et soustractive sont présentes, mais elles ne sont pas toujours au niveau de la surface musicale. Ici, ce sont les métamorphoses des classes de hauteurs qui contrôlent la surface. » [50]



On voit que la procédure permet également de retrouver l'idée de niveaux différenciés. D'autre part, la récurrence de certains ensembles d'un « geste » à l'autre permet de former certaines hypothèses :



> « [...] Dans la mesure où, au sein du processus lui-même, deux ou trois ensembles de hauteurs sont invariants d'un geste à l'autre, il est tout à fait concevable que l'artiste ait consciemment composé ces connexions structurales. » [51]

Dans le vocabulaire choisi ici, on préférerait sans doute dire que ces connexions structurales font partie du pré-improvisationnel, qu'elles soient purement et simplement composées, ou faisant partie d'un stock de patterns dans lequel l'improvisateur peut puiser à volonté et en fonction des besoins [52].



Quant à la supériorité de la méthode par rapport à l'explication par les modes de pièces relevant du free jazz, c'est à partir d'une analyse d'« Ascension » de John Coltrane que Steven Block livre ces remarques :

> « L'idée d'une structure fondée sur des ensembles de classes de hauteurs reliés va considérablement au-delà de toute prise en compte fondée sur les modes.

[49] *Ibid.*, p. 181-182.

[50] *Ibid.*, p. 184.

[51] *Ibid.*, p. 186.

[52] **Il est assez troublant de noter que l'auteur parle dans cet article généralement de « composition » plutôt que de performance. Dans le cas de « Air Above Mountains (Buildings Within) », formé de deux parties, respectivement de 44:22 et 31:53, on conçoit difficilement qu'il s'agisse d'une composition fixée du début à la fin. Quant à retrouver des parties composées, l'exercice n'est pas aisé. Rien à voir en tout cas avec la situation du « thème » de la pratique commune.**

> D'après l'analyse en cours, il est clair qu'une série spécifique d'opérations peut décrire les relations entre les ensembles de classes de hauteurs dans une improvisation. Comme les compositeurs de la tradition savante du vingtième siècle, les figures du jazz comme Coltrane ont commencé à découvrir les transformations qui connectent différentes sortes de matériaux de classes de hauteurs. » [53]

La différence apportée par la nouvelle méthode est évidemment qu'elle postule l'absence de hiérarchie entre les notes (notamment le centre tonal et une dominante). Si l'on postule une égalité pondérale parfaite entre toutes les notes qui la composent, il devient loisible d'affirmer qu'un mode n'est rien d'autre qu'un ensemble de classes de hauteurs. Toutefois, si l'on retient le principe d'inversion, une autre différence apparaît. De la même façon que l'accord de septième Do - Mi - Sol - Si♭ est, en termes d'intervalles montants et descendants, l'inverse de l'accord demi-diminué Do - Mi♭ - Sol♭ - Si♭, le premier se réduisant alors au second ({0,2,5,8}, 4-27), le mode mixolydien Do - Ré - Mi - Fa - Sol - La - Si♭ - Do par exemple est l'inverse du mode éolien Do - Ré - Mi♭ - Fa - Sol - La♭ - Si♭ - Do, les deux se confondant dans la classe de hauteur {0,1,3,5,6,8,T} [54], soit l'ensemble 7-35. La question devient ainsi de savoir, si le nouvel outil ne peut pas s'avérer trop réducteur, trop efficace en quelque sorte, et masquer des différences dans le même temps où il fait apparaître des proximités.

Une autre question est de savoir si la méthode peut être utile pour traiter de pièces partiellement tonales (ou modales), comme dans le cas, par exemple de « Lonely Woman » d'Ornette Coleman. La composition est nettement en Ré mineur, mais relève d'une conception élargie de la tonalité. Steven Block examine certains éléments de la version figurant sur l'album *The Shape of Jazz to Come*, enregistrée en mai 1959, détermine des ensembles, constate leur fréquence, leur appartenance ou non au thème, leur relation à la tonalité de Ré mineur, les compare entre eux, et parvient à la conclusion suivante :

> « En examinant les ensembles de quatre sons qui tombent en dehors de la tonalité de Ré mineur, on peut se demander si la fréquence de certains d'entre eux peut expliquer des choix de hauteurs dans un contexte spécifique. [...] Que le thème n'inclue pas [certains] des ensembles indique que les ensembles qui *sont* formés font partie d'une structure de hauteurs *choisie*. Cette analyse est certainement plus informative que la thèse trop souvent rencontrée, selon laquelle les improvisations de Coleman sont des accords non fonctionnels à l'intérieur d'un cadre tonalement centré. » [55]

Je ne me risquerai pas à contester ces conclusions, mais un problème, me semble-t-il, se pose au moment de la détermination des ensembles. D'une part, elle ignore totalement la forme du thème et de la performance. La première est de mon point de vue incontestablement un AABA. Après une courte introduction où la basse est seule avec la batterie, le thème est exposé en entier avant le solo unique de saxophone. Au cours de celui-ci, le pont est joué par les quatre instruments presque comme dans l'exposition. Le thème est ensuite réexposé en entier avant une coda conclusive.

[53] Block 1990, p. 188-190.

[54] « T » indique la hauteur 10 (Si♭) et « e » la hauteur 11 (Si).

[55] Block 1990, p. 188.

Il s'agit donc d'une forme tout à fait conventionnelle thème-solos-thème avec une exposition de thème, un solo unique et une réexposition avec coda.

Or, pour la constitution de ses ensembles, Steven Block ne prend en compte que certains de ces éléments : le A du thème, le B (qu'il considère comme un premier « chorus » de saxophone) et la première partie du solo, sur le A, avant donc le pont (qu'il considère comme un second chorus). Il ignore de cette façon le dernier A du solo ainsi que la coda. De plus, la détermination des ensembles se fait, soit en prenant en compte saxophone et trompette, soit la basse seule, soit l'ensemble des trois. Quant à la longueur des phrases constituant les ensembles retenus, elles ne sont certainement pas aléatoires, mais l'auteur ne les justifie pas. Les résultats produits par l'analyse ne sont donc pas contestables en soi, mais un certain non-systématisme dans la sélection du matériau ne va pas sans nourrir quelques interrogations.

Mais cette observation n'est sans doute pas de nature à remettre en cause la démarche et le bien-fondé des résultats. Il faut toutefois retenir, me semble-t-il, que la présence d'éléments tonals n'est pas de nature, en soi, à rendre impossible ou inopérante l'utilisation de la méthode, mais que, en revanche, un point est problématique : les critères de détermination des ensembles de classes de hauteurs, que ce soit le nombre des instruments à prendre en compte ou la longueur des fragments. Il est enfin inutile de dire que quand la définition des hauteurs jouées est elle-même problématique – ce qui est fréquemment le cas dans le free jazz – l'utilisation de la méthode s'en trouve, de fait, empêchée.

L'auteur livre enfin une conclusion très générale quant à l'analyse du free jazz :

« Il devrait être clair, d'après ce qui est en cours, que les complexités de la fabrication musicale dans le free jazz méritent bien plus d'attention que ce que les analystes y ont consacré jusqu'ici. L'interprétation du thème de tête comme la composition elle-même, et la musique qui suit comme une sorte de variation à partir de ce point, n'est clairement pas appropriée au langage hybride de nombreuses compositions free. Même dans les exemples avec des éléments clairement diatoniques, comme dans "Lonely Woman", les analyses jazz traditionnelles, tonales, ne peuvent élucider les vraies relations entre des structures de hauteurs. Pour travailler correctement, l'analyste a besoin du recours à certaines constructions familières des analyses de la musique de tradition savante du vingtième siècle [...]. L'art du free jazz semble requérir que les improvisateurs eux-mêmes se tiennent à l'écart de l'arpégiation des formations d'accords communes et pensent plus en termes de relations définies par des classes d'intervalles ; cela est vrai aussi bien dans des contextes tonals et non tonals. Pour cette raison, le free jazz entretient une affinité avec la littérature de concert du début du vingtième siècle, dans laquelle les compositeurs pensaient des structures intervalliques et structurales semblables. Tandis que les compositeurs du début du vingtième siècle *construisaient* leurs relations de classes de hauteurs, les musiciens de jazz les *entendaient* dans l'improvisation – ce qui suggère que les relations de classes de hauteurs peuvent se développer naturellement à partir de la pratique musicale, de la même façon que la musique tonale a émergé de la musique modale et la tonalité du dix-neuvième siècle a émergé de celle du dix-huitième. » ▶56

▶56 *Ibid.*, p. 202.

C'est donc une hypothèse très ambitieuse qui est formée par l'auteur à la suite de ces analyses, hypothèse aux nombreuses implications. Pour la première fois est établie la relation entre la posture d'analyse et celle de production. Si la musique concernée doit être analysée de cette façon, c'est qu'elle est conçue de cette façon, c'est-à-dire que ses concepteurs (les improvisateurs) procèdent de cette façon. La question de l'intention consciente fait ainsi son retour, alors que l'auteur souhaitait apparemment la tenir écartée. Délibérée ou non, consciente ou non, ce serait bien une stratégie qui serait mise en œuvre par les producteurs.

C'est dans le deuxième article, « "Bemsha Swing": The Transformation of a Bebop Classic to Free Jazz », paru en 1997, que Steven Block aborde cette question, à propos d'une version de « Bemsha Swing » de Thelonious Monk par son compositeur,

> « Pour déterminer la structure de l'œuvre de Thelonious Monk, il n'est pas nécessaire de savoir s'il "entendait" ou était conscient de ces connexions. Le fait est, qu'en tant qu'artiste, il usait de ces connexions, peut-être, en partie comme le résultat de patterns digitaux récurrents, et qu'elles forment de la sorte la structure de sa musique. » [57]

Le débat est ici tranché. Peu importe le procès, le produit est là. Tout en admettant la possibilité du *topos* instrumental (« les patterns digitaux »), le caractère conscient ou non de la mise en œuvre de la stratégie. C'est en substance le même type de position que celle de Henry Martin à propos de Charlie Parker. Qu'en est-il alors de l'auditeur ?

> « Il serait également sans signification de savoir si de telles connexions sont évidentes pour l'auditeur. De fait, de telles présomptions à propos de l'art du compositeur ou de l'improvisateur pourraient être considérées à la limite du jugement préjudiciable de la part de l'analyste. Il est également souvent fait de communes assertions à propos de connexions aussi abstraites dans la musique de tradition savante [...]. Plus encore, ceux qui citent la "Grundgestalt" comme un moyen d'analyse des connexions structurales font des hypothèses similaires de connexions à un motif généralement compact. La vraie question n'est pas tant de savoir si un auditeur peut "entendre" une connexion abstraite ou pas, mais si un auditeur peut apprendre à entendre de telles connexions. » [58]

La symétrie entre des niveaux plus ou moins conscients de réception répondant à des mises en œuvre de stratégies elles-mêmes plus ou moins conscientes de la part du producteur, n'est pas invoquée, comme on aurait pu s'y attendre. C'est plutôt ici la capacité de l'auditeur à accéder à des niveaux profonds qui est questionnée.

Au-delà de ces considérations générales, absentes du premier article, ce second texte de Steven Block nous intéresse car il se consacre à ce que l'on pourrait considérer comme un troisième test pour la méthode se référant à la *set-theory*. Après l'avoir appliquée à une pièce atonale (« Air Above Mountains » [Buildings Within]) » à une pièce à tonalité élargie (« Lonely Woman »), qu'en est-il de son utilisation à une pièce largement tonale, en l'occurrence ici « Bemsha Swing » de Thelonious Monk ?

[57] Block 1997, p. 218.

[58] *Ibid.*, p. 218, note 14.



De plus, l'auteur se livre à une analyse à tiroirs. Après avoir examiné une version de Monk lui-même, il se penchera sur une version de Cecil Taylor en se demandant si celui-ci emprunte à la version précédemment analysée.

Revenons tout d'abord sur la question de la détermination des ensembles de classes de hauteurs car l'analyse du thème par Steven Block offre une parfaite illustration de sa difficulté.



Steven Block 1997, « Bemsha Swing », Cecil Taylor, transcription Steven Block 2 ▲

L'auteur le commente ainsi :

> « La mélodie du thème, de quatre mesures, peut être pensée comme un ensemble de classes de hauteurs 7-38 {0,11,10,8,7,5,4} ▶59, qui n'est pas en soi une collection tonale mais dont les ensembles hexacordaux de début et de fin 6-Z24 ▶60 {4,5,7,8,10,0} ▶61, et 6-19 {4,5,7,8,11,0} ▶62, sont des sous-ensembles de 7-32 {0,1,3,4,6,8,9}, la gamme mineure harmonique [...]. » ▶63

Il y a là un paradoxe curieux. Les choix indiqués, de grouper les hauteurs en 6Z24 ou en 6Z19, permettent effectivement, en omettant le Si naturel dans le premier cas et le Si♭ dans le second de ramener les deux ensembles hexacordaux à des sous-ensembles de la gamme mineure harmonique. L'ensemble que constitue réellement la totalité de la phrase, 7-38, effectivement « n'est pas en soi une collection tonale ». Il est tout de même étrange d'en appeler à une méthode permettant de traiter d'un matériau non tonal pour ramener une collection problématique dans un contexte tonal à une collection plus tonale ; la gamme mineure harmonique. Mais ce n'est pas le problème le plus important. D'une part, peut-être qu'effectivement les ensembles 6-Z24 et 6-Z19 permettent de mettre à jour des relations plus « intéressantes », mais on ne peut y arriver que par un découpage de la phrase apparemment arbitraire. D'autre part, ce qui est intéressant ici, c'est précisément cette phrase qui commence comme une gamme mineure naturelle et se termine comme une gamme majeure, avec un Mi naturel et non un Mi♭, et la coexistence d'un Si♭ et d'un Si naturel ▶64. En choisissant de ne pas prendre en compte ce caractère hybride, qui me semble précisément être l'enjeu de cette phrase, n'altère-t-on pas d'emblée l'objet de l'étude pour choisir une route plus hasardeuse ?

Cette remarque d'un certain arbitraire dans le découpage aurait pu aussi bien s'appliquer à un contexte non tonal. Mais d'autres difficultés apparaissent dans une situation tonale comme c'est le cas ici. La première est évidente : les deux ensembles sélectionnés sont des sous-ensembles de la gamme mineure harmonique, alors que la phrase, qu'on la prenne dans son entier ou en la découpant sans sa fin ou sans son début, en tout état de cause, n'est pas la gamme mineure harmonique, puisqu'elle commence comme une gamme mineure naturelle et se termine comme une gamme majeure.

▶59 Pour une raison que j'ignore, Steven Block range ici les hauteurs en ordre décroissant. L'ensemble 7-38 s'énonce conventionnellement ainsi : {0,1,2,4,5,7,8}.

▶60 Le « Z » inséré indique une relation entre deux ensembles partageant le même vecteur d'intervalle, c'est-à-dire le même contenu total d'intervalles.

▶61 {0,1,3,4,6,8}.

▶60 {0,1,3,4,7,8}.

▶63 Block 1997, p. 208.

▶64 En revanche, si un Ré♭ se trouvait à la place du Si, on aurait une gamme mineure harmonique, mais dans la tonalité de Fa. On atteindrait alors au cliché consistant à faire passer l'accord de Ier degré Do comme un Ve degré de Fa mineur, ambiguïté à la base de la composition « Caravan », que l'on retrouve souvent dans les improvisations de jazz moderne, notamment chez Bill Evans. Il est vrai qu'on n'a pas ici de Ré bémol, mais la transposition de la phrase au IVe degré Fa dans le pont de cet AABA va dans le sens de cette ambiguïté.

D'autre part, on a vu que l'intérêt de l'ensemble de classes de hauteurs est précisément de regrouper des hauteurs en effaçant tout type de hiérarchie entre elles. Or, dans un contexte tonal, par définition, des hiérarchies existent entre les hauteurs et certaines d'entre elles peuvent s'altérer de par leur position. La non-prise en compte de ces faits par la méthode de l'ensemble de classes de hauteurs aboutit-elle, là aussi, à les mettre entre parenthèses pour mieux faire apparaître d'autres relations, ou au contraire, risque-t-elle d'araser une caractéristique signifiante de la musique ? Un autre exemple nous en est donné, toujours dans cette même phrase du thème. Le Si naturel se résout sur la tonique Do. Il est difficile de ne pas y voir un enchaînement classique de sensible attirée vers la tonique. Or, avant l'arrivée sur ce Si, la phrase navigue entre le mineur et le majeur. Si on retient l'hypothèse du mineur, le Si devrait être bémol, mais il est affecté d'une altération accidentelle par l'attraction de la tonique qui suit immédiatement. C'est un phénomène purement tonal. Si l'on aborde la question en termes d'ensemble de classes de hauteurs, faut-il prendre en compte ce phénomène ou non, puisqu'on se situe implicitement dans une autre logique ? Il apparaît ici qu'il n'est pas facile d'être entre deux logiques, c'est-à-dire d'aborder un objet tonal avec un outil forgé pour ce qui ne l'est pas.

Au-delà de la question de méthode, un problème plus général est posé ici : l'influence de l'hypothèse (ou de la conclusion à laquelle on souhaite parvenir). À l'entame de son texte, Steven Block a annoncé quatre points que l'article entend traiter, après quoi, il peut annoncer :

> « Pour apprécier pleinement ces éléments dans les œuvres de Taylor et de Monk, il est nécessaire d'utiliser la méthode analytique la plus à même de les observer. » ▶65

De les observer, ou de pouvoir les démontrer, même au prix de quelques adaptations du matériau ? On peut se poser la question. Un autre élément fait pencher dans ce sens. L'auteur voit un blues de 16 mesures dans la composition « Bemsha Swing » de Thelonious Monk, au motif, je pense, que la deuxième phrase est la même que la première, transposée à la quarte au-dessus (mélodie et accords). Il n'en reste pas moins que la composition s'articule en deux phrases A et B de 4 mesures chacune, s'enchaînant dans l'ordre AABA. De plus, la partie B est une modulation à la sous-dominante. Plusieurs accords (en l'occurrence, dans l'original de Monk, une forme substituée de l'anatole) sous-tendent le A, puis sont transposés dans le B. Dans le blues, le passage au IV n'est pas une modulation. Je ne comprends pas du tout comment on peut voir un blues dans cette structure AABA si typiquement conforme au modèle. Cette conception extensive du blues n'est pas décisive pour la démonstration de l'auteur, mais crée tout de même une gêne, dans la mesure où l'une des hypothèses est justement que l'esthétique taylorienne est rattachée à la tradition du jazz, notamment au blues. On ne peut alors s'empêcher de penser que l'auteur force un peu le destin, alors que sa démonstration n'a pas besoin de cela.

Ces objections ne visent en aucun cas à remettre en cause globalement la validité de la méthode appliquée au jazz. Il me semble qu'il s'agit là d'un outil de plus à la

▶65 Block 1997, p. 207.

disposition de l'analyste du jazz, et c'est le grand mérite de Steven Block d'avoir établi ce fait. Une de ses remarques met en valeur cette ouverture :

> « Une description communément acceptée du style de Taylor invoque l'idée que les textures sont plus importantes pour Taylor que des hauteurs spécifiques. Toutefois, les trois passages cités dans l'exemple 5 impliquent une musique dans laquelle ces textures forment, soit des références de hauteurs au chromatisme ou au morceau original, soit servent à fournir un fondement harmonique. Le fait que ces passages se meuvent dramatiquement d'une façon organique de passages en non-clusters à des passages en clusters et retour, est également une indication que les clusters peuvent être utilisés moins comme un "effet" ou comme une texture générale, mais comme une partie intégrante d'un dessin structurel. » [66]

Il faut cependant à mon sens être conscient des précautions indispensables dans l'utilisation de la méthode. On peut essayer pour finir de récapituler quelques-uns des problèmes posés :

Le regroupement en ensembles de classes de hauteurs abolit toute hiérarchie entre les hauteurs, tout poids créé par un contexte tonal, structurel ou mélodique. Il faut donc prendre en compte toutes les conséquences de ce fait et considérer préalablement le contexte de l'objet analysé, en particulier sur son éventuel caractère tonal, strict ou élargi.

Si la fixité des hauteurs est problématique, l'établissement des ensembles le sera à proportion.

La détermination des ensembles implique des choix, dans le regroupement des hauteurs comme dans le choix des instruments.

La prise en compte de l'inversion, qui implique par exemple la non-différentiation des accords C7 et CØ ou des gammes sur les modes mixolydien ou éolien peut gommer des aspects significatifs.

La mise à plat consécutive aux principes d'équivalence par le renversement et l'inversion peut masquer des traits significatifs liés aux *topos* d'instrument ou de tonalité.

1.5 Analyse du style (Jan La Rue)

L'analyse du style proposée par Jan La Rue dans son ouvrage *Guidelines for Style Analysis*, paru en 1970, se donne clairement pour empirique.

> « Le propos de ces *Guidelines* est d'établir une méthode générale efficace. L'application spécifique repose sur chaque exécutant et auditeur. » [67]

On n'entrera pas dans la discussion de la conception du style musical et de son analyse par Jan La Rue. Je préférerai retenir la volonté de proposer « une méthode

[66] *Ibid.*, p. 221

[67] La Rue 1970, p. 5.

générale et efficace », laquelle est fondée sur une analyse paramétrique. Celle-ci contient toutefois une particularité qu'il est intéressant de souligner. L'auteur propose de se livrer d'abord à une étude « SHMR », soit : son (S), harmonie (H), mélodie (M) et rythme (R), qu'il nomme des « éléments de contribution ». On constate en premier lieu que le « son » est placé en première position, ce qui n'est pas forcément usuel dans l'analyse de la tradition savante. L'étude de ce paramètre s'attache dans ce cadre au timbre, à l'ensemble étendue - tessiture - sauts - effets spéciaux - exploitation de l'idiome, à la texture et à la dynamique. L'autre fait notable est que l'examen de la forme est absent de cette première phase de l'analyse. La forme est précisément reléguée à son deuxième temps parce que considérée comme paramètre résultant (« élément de combinaison ») : la forme se détermine en examinant les quatre autres paramètres. Par ailleurs, et c'est le point essentiel, le concept de forme disparaît en tant que tel pour être remplacé par celui de « croissance » *(growth)*, lui-même divisé en « mouvement » *(movement)* et forme *(shape)*. La conception est ainsi plus dynamique : la forme est considérée dans le mouvement (ce qui n'est pas d'ailleurs sans rappeler l'idée schenkerienne). L'auteur nous invite enfin à considérer l'influence du texte verbal pour les œuvres qui en contiennent. L'analyse dans son déroulement entier comprend alors trois phases : 1. l'étude de « l'arrière-plan » (cadre de référence) ; 2. l'observation (SHMR - croissance - influence du texte) ; 3. l'évaluation (accomplissement de la croissance, équilibre de l'unité et de la variété, originalité et richesse d'imagination, considérations externes : nouveauté, popularité, opportunité, etc.).

D'autres concepts importants apparaissent, en particulier celui de la tridimensionnalité de l'analyse. Celle-ci peut se pencher sur la grande, la moyenne ou la petite dimension de l'œuvre qui constituent, chacune, des points de vue plus ou moins en hauteur ou rapprochés sur l'œuvre. L'auteur accorde également une place de choix au concept de « concinnité » *(concinnity)* décrit comme « le plus haut degré d'interconnexion et de corrélation entre les éléments ».

> « La mesure de la concinnité dans une œuvre, par conséquent, qui peut connoter aussi bien le conflit bien ajusté que l'habile confirmation, fournit un critère important de style. Une progression utile dans le contrôle des éléments stylistiques peut être suggérée par des catégories telles que : connexion, corrélation (ou coordination), et concinnité. » ▶68

▶68 La Rue 1970, p. 16.

La modestie du propos de Jan La Rue, qui ne prétend jamais faire œuvre de théorie à proprement parler, ne doit pas masquer le fait que la détermination de sa méthode est d'une grande rigueur et fondée sur un questionnement en profondeur (et une longue pratique) de l'analyse. On ne cachera pas que l'aide-mémoire pour l'analyse proposé à l'annexe 1 doit beaucoup à ces *guidelines* et à la « feuille de route pour l'analyse du style » qui figure en page deux de couverture. Par ailleurs, il est facile d'adhérer à l'attitude analytique prônée par l'auteur qui l'évoque ainsi :

> « La règle de base concerne l'attitude : ne pervertir aucune observation ou conclusion en l'élevant au niveau d'un dogme ou d'une Vérité Divine. Une analyse juste expose pleinement sa méthode et ses conclusions, de façon à ce que les chercheurs

suivants puissent se former leur propre jugement et adopter les aspects qu'ils jugent convaincants ou utiles. » [69]

À ma connaissance, une seule entreprise de grande envergure prenant pour objet des œuvres de jazz s'inspire explicitement des principes de Jan La Rue : l'étude menée par Steve Lajoie des collaborations entre Miles Davis et Gil Evans, d'abord sous forme de thèse universitaire [70], puis d'ouvrage publié [71]. Le résultat ne manque pas d'impressionner, par l'aspect systématique de l'examen, ici de quatre pièces sélectionnées (« Blues for Pablo », « New Rhumba », « Bess, You Is My Woman Now » et « Will O' the Wisp »).

Steve Lajoie a procédé à ses propres transcriptions d'après les enregistrements disponibles et a également recherché des traces écrites des arrangements de Gil Evans, notamment auprès de la famille de l'arrangeur. Dans les cas où de tels supports lui ont été accessibles, il les a confrontés à ses transcriptions après avoir achevé celles-ci. La réalisation des transcriptions s'est donc entièrement effectuée sur la base de l'audition des enregistrements, les supports écrits existants ayant pu servir, *a posteriori*, à vérifier certains passages ou à modifier leur relevé. La partition obtenue a ensuite été condensée sur trois portées, sous lesquelles figure une série de huit observations fondées sur des concepts empruntés à Jan La Rue et expliqués ainsi par l'auteur [72] :

- construction mélodique : indications de fonction thématique utilisant les symboles de La Rue ;
- détail harmonique : chiffrage et analyse de l'harmonie ;
- rythme harmonique et analyse fonctionnelle : valeurs de notes indiquant le rythme harmonique et « analyse à la manière de Walter Piston » [72] ;
- rythme de contour : indications des rythmes formés par les points mélodiques hauts et bas ;
- articulation et nuances : indications des valeurs extrêmes de la dynamique et de l'accentuation significative ;
- rythme de la texture : indications de changements de texture ;
- rythme de surface : indications de l'occurrence d'une durée courte accentuée ou d'une durée plus longue après une série de durées indifférenciées plus courtes ;
- continuum : indications des tensions relatives dans la pulsation.

Un neuvième élément est ajouté, le « contour dynamique », consistant en un graphe créé par un programme informatique (« ProTools ») à partir du report numérique de l'enregistrement. Ce graphe indique en chaque point la dynamique sonore des deux canaux de l'enregistrement stéréophonique en pourcentage par rapport à la dynamique maximale égale à 100 %.

[69] *Ibid.*, p. 140.
[70] Lajoie 1999.
[71] Lajoie 2003.
[72] Lajoie 1999, p. 98.

Lajoie 2003, p. 83.

Le support de l'analyse se présente donc comme suit :

Miles on Flügelhorn (Improvised)
Subito
25
Lay back
In Time
Sketch
Tpts. (Open)
Flute
Alto Fl.
Bs. Clar.
ff
mf
Tbns. 1-3 in cup mutes
Bass
M. C.
(Focus on improvisation)
T2am
hm
T2bm
25
H. D.
B♭ΔTR
E♭7
B♭Δ7
B♭7 (sus4 −9)
B♭Δ7
B♭7 (sus4 −9)
H. R. & F. A.
B♭: I
L
IV7
IΔ7
S
I7 (sus4 −9)
[PHR+6]
IΔ7
I7 (sus4 −9)
[PHR+6]
C. R.
S S S S
S S S
A. & D.
L
S
T
T. R.
S
S
S
S. R.
S S S
S S S
(Thematic rhythm)
Cont.
S (Bass and Drums re-enter)
S (Double-time feel / syncopated Latin)
100%
D. C.
100%

▲3 Steve Lajoie : extrait du support d'analyse de « Blues for Pablo »

À partir de ce support, Steve Lajoie organise son analyse en huit étapes [74]:

1. Situation de l'œuvre dans le contexte historique

2. Écoute ouverte par l'analyste
   Première approche de l'œuvre en elle-même.

3. Analyse syntaxique en six points :
   – son (timbre, texture, dynamique, et étendue) ;
   – harmonie ;
   – mélodie ;
   – contrepoint ;
   rythme ;
   – processus de croissance [75].

4. Analyse descriptive de la sonorité d'ensemble.

5. Analyse de la représentativité de l'œuvre dans le monde du compositeur.
   Le terme « monde » désigne ici le monde non musical dans lequel le compositeur vit au moment de la composition de l'œuvre.

6. Écoutes ouvertes.
   Il s'agit de réunifier les différents aspects de l'œuvre. L'analyste cherche à comprendre l'équilibre entre les propriétés historiques, auditives et syntaxiques de l'œuvre.

7. Guide d'exécution à l'intention des chefs d'orchestre.

8. Méta-critique.
   Évaluation de l'influence du choix de la méthode sur l'analyse.

Le point **3** de ce protocole, qui en constitue le corps, reprend la méthode de Jan La Rue, avec sa distinction de niveaux : grande dimension, moyenne dimension, petite dimension, conformément aux recommandations du fondateur de la méthode. Steve Lajoie ajoute toutefois un point à l'ensemble « SHMRG » de Jan La Rue *(Sound, Harmony, Melody, Rhythm, Growth)* : le contrepoint, qui vient s'intercaler entre Rythme et Processus de Croissance, alors que chez le fondateur de la méthode, son étude est intégrée à celle de l'harmonie. Ce corps de l'analyse est précédé d'une mise en situation historique et d'une « écoute ouverte » *(open listening)*. L'auteur tient à une première approche « naïve », consistant à se rendre disponible à l'œuvre, après l'avoir située dans son contexte historique, mais en la considérant pour elle-même, avant de lui appliquer une grille d'interprétation systématique. À cette étape répondra, après l'analyse systématique, le point **6**, au cours duquel on se livre de nouveau à une écoute « globale », désormais alimentée par tous les résultats de l'investigation. À ce stade, Steve Lajoie propose également une description utilisant des termes plus poétiques (point **4**), ainsi qu'une tentative d'interprétation de l'œuvre en fonction du monde non musical qui l'a vue naître (point **5**). Après les « écoutes ouvertes »,

[74] *Ibid.*, p. 93.

[75] Terme utilisé par La Rue, substitué à celui de « forme », englobant « mouvement » et « forme ».

l'auteur expose des recommandations aux chefs d'orchestre pour l'interprétation (point **7**), ainsi qu'à une « méta-critique », censée examiner les conséquences du choix de la méthode sur les résultats de l'analyse (point **8**).

L'analyse des pièces peut commencer, mais on voit que, si la méthode est décrite et ses origines revendiquées, aucune hypothèse conséquente n'est émise *a priori* [76], comme c'est le cas par exemple chez Didier Levallet - Denis-Constant Martin ou Steve Larson. L'œuvre est abordée sans préjuger de ce qu'on cherche à y trouver. La démarche est donc, de fait, descriptive. À l'autre extrémité du processus, on constate qu'il n'y a pas non plus réellement de conclusion, d'autant que Steve Lajoie ignore dans sa méthode les chapitres 7 et 8 du livre de Jan La Rue, dans lesquels celui-ci donne des éléments pour aborder les stéréotypes de forme, ainsi qu'une évaluation de l'œuvre. Chez La Rue, le dispositif général dont le corps est formé par l'ensemble « SMHRG » et la distinction en trois ordres de dimension (grande, moyenne et petite) s'accompagne de ces deux chapitres – particulièrement le chapitre IX portant sur l'évaluation – où l'analyste est invité à dépasser le stade purement descriptif pour avancer, sinon une thèse, du moins, une vision de l'œuvre plus personnalisée. C'est à mon sens la faiblesse principale du travail de Lajoie : il se livre à une description méthodique des quatre œuvres choisies, sans hypothèse de départ et sans synthétiser les données recueillies pour proposer une vision nouvelle de l'œuvre. D'où un grand sentiment de frustration à la lecture de l'analyse, d'autant plus que de nombreux points intéressants ont pu être mis en lumière grâce à la systématicité de la méthode. De ce fait, l'auteur tombe en quelque sorte dans le défaut contre lequel Jan La Rue met sans cesse en garde l'aspirant analyste : celui de l'abondance des données. Il a pourtant été procédé à une sélection des données, mais sans les organiser en aval dans une synthèse qui les mettrait en perspective, sans les hiérarchiser.

La critique porte donc sur la manière dont Steve Lajoie s'est emparé de la méthode de Jan La Rue pour ces analyses particulières. Peut-on élargir la question à l'utilité de cette méthode pour l'analyse de l'œuvre de jazz en général ? Cet exemple nous donne une indication. Je crois qu'il n'est pas innocent que l'auteur ait choisi ces œuvres-ci pour objet d'analyse, au-delà de l'intérêt manifeste qu'elles représentent en elles-mêmes et de la rareté persistante des études les prenant pour objet. En effet, les quelque trente-neuf œuvres arrangées par Gil Evans et enregistrées par Miles Davis entre 1957 et 1968 ont une place tout à fait particulière dans le corpus du répertoire jazzistique enregistré, observé sous l'angle de l'écriture. Elles sont parmi les plus écrites : pour reprendre notre distinction, le moment de l'avant est largement prédominant par rapport à celui de la performance, réduit à la portion congrue, mais cette portion (c'est-à-dire essentiellement les improvisations de Miles Davis) en constitue l'élément principal à quoi l'on doit une grande part du succès esthétique (et public) de ces œuvres. Miles Davis, certes, improvise, mais dans un cadre extrêmement précis et encadré. Cette musique ne supporte donc pas l'interprétation, le prolongement, la relecture [77]. Elle ne peut quasiment être jouée que d'une seule manière : celle de son enregistrement par ses créateurs [78]. Elle constitue donc un

[76] Quelques déclarations d'intention sont énoncées en introduction : « [...] le chercheur espère illustrer les contributions significatives de Gil Evans à la composition et l'orchestration jazz. Spécifiquement, le chercheur se donne pour but de démontrer l'importance du timbre, de la texture, des nuances, de l'harmonie, du développement motivique et du rythme dans les œuvres de Gil Evans. Le chercheur illustrera l'utilisation innovante et originale du timbre dans le cadre du jazz, et montrer comment ces usages peuvent suggérer de nouvelles combinaisons orchestrales dans le jazz » (Lajoie 2003, p. 12). Au chapitre des conclusions, on peut lire : « En résumé, cette étude fait grand cas de Gil Evans comme compositeur et recompositeur. [...] Des quatre œuvres analysées en détail, une est une composition, deux sont des recompositions, et une est un arrangement. Sur les trente-six œuvres de Davis - Evans, neuf sont des compositions et au moins huit sont des recompositions. Ces faits, reliés à la qualité des œuvres de Gil Evans comme il est démontré dans cette étude, justifient sa position comme l'un des compositeurs les plus significatifs du jazz » *(ibid.*, p. 297).

[77] Ce qui rend quelque peu déplacé le point 7 de Lajoie : « Guide d'exécution à l'intention des chefs d'orchestre ». Certes, certaines de ces œuvres ont été rejouées, mais il s'agit plutôt de re-créations.

objet fermé avec une matière abondante du moment de l'avant : pour cela elle se prête particulièrement bien à une analyse utilisant les outils de Jan La Rue. La difficulté principale pour l'application de ce type de méthode au jazz, en l'occurrence et pour résumer, les importances relatives du moment de l'avant et de celui de la performance, est ici en quelque sorte contournée du fait qu'il s'agit d'un jazz très écrit, donc d'une forme marginale, où une grande partie de la matière musicale – en l'occurrence les arrangements et l'orchestration de Gil Evans – s'analyse au moment de l'avant, le moment de la performance se réduisant pratiquement aux improvisations de Miles Davis qui, si elles sont essentielles pour la substance de cette musique, n'entrent que pour une part réduite dans la description.

Il n'en reste pas moins que l'ensemble d'outils proposés par la méthode de Jan La Rue peut se révéler d'une grande utilité pour l'analyse spécifique du jazz. La stratification en dimensions grande, moyenne et petite est aussi utile en principe pour le jazz que pour le répertoire de tradition savante. Les considérations sur le rythme, pensé dans une conception élargie incluant de multiples formes comme le rythme harmonique, le rythme « textural », le rythme de surface, le rythme de contour, etc., sont également pertinentes pour le jazz. Il en va de même des spécifications mélodiques, en particulier en petite dimension, qui peuvent être d'une grande utilité pour l'analyse de la ligne improvisée. Mais cela suppose qu'on puisse appliquer toutes ces considérations au moment de la performance et non seulement au moment de l'avant comme le fait Steve Lajoie. C'est pourquoi l'attention au son portée par Jan La Rue me paraît particulièrement utile pour l'analyse de l'œuvre de jazz.

On terminera en revenant à la nomenclature proposée par Jan La Rue. Elle paraît très féconde, principalement pour l'attitude analytique qu'elle induit. Dans l'analyse du jazz, peut-être plus encore que dans d'autres domaines, il est indispensable d'envisager les paramètres dans les rapports qu'ils entretiennent entre eux.

> « Un style musical accompli utilise un choix cohérent de matériaux et un contrôle des fonctions pour parachever un Mouvement et une Forme efficaces. Historiquement, cet accomplissement semble marqué par une relation croissante entre les éléments musicaux, que les compositeurs ont graduellement appris à contrôler et ensuite à exploiter activement pour confirmer des niveaux d'activité ou des processus d'articulation et de continuation. Un terme particulièrement attractif pour décrire le plus haut degré d'interconnexion et de corrélation entre les éléments est la *concinnité*, "l'arrangement habile et l'ajustement mutuel des parties" (Webster). » [79]

Il suffit de remplacer le terme « compositeurs » par « musiciens de jazz » pour obtenir une observation aussi pertinente pour l'analyse du jazz. Cette notion de *concinnité* peut donc se révéler elle aussi d'une utilité certaine.

Il n'en reste pas moins – l'exemple de l'analyse de Steve Lajoie, en dépit de la rigueur avec laquelle elle est menée et de l'abondance du matériau qu'elle produit, à mon sens l'illustre négativement – que la description d'une série de paramètres

[78] **Il est admis que la qualité technique de l'exécution lors des enregistrements est loin d'être parfaite, pour des raisons de manque de temps, mais il est question ici, bien entendu, de style et non de technique.**

[79] **La Rue 1970, p. 16.**

ne constitue pas en soi une méthode d'analyse. Celle-ci suppose une vision de l'œuvre, supportée par une thèse sur l'œuvre ou son style, laquelle donne une direction à l'analyse et ouvre à la possibilité d'une écoute nouvelle de l'œuvre.

1.6 Pistes pour l'analyse

Reste-t-il des théories analytiques conçues pour la pratique savante qui pourraient s'appliquer au jazz ? Deux d'entre elles seront évoquées pour clore cette partie : la théorie générative de la musique tonale de Fred Lerdahl et Ray Jackendoff et la théorie des vecteurs harmoniques de Nicolas Meeùs.

1.6.1 *A Generative Theory of Tonal Music* (Lerdahl-Jackendoff)

Les auteurs n'évoquent le jazz que deux fois dans leur ouvrage. La première se situe dans un passage évoquant la hiérarchie entre les hauteurs, certaines revêtant une importance structurelle plus importante que d'autres, considérées comme ornementales ou au moins comme des élaborations des premières. D'où la nécessité proclamée pour l'analyse du processus de réduction, le même que Heinrich Schenker met déjà en œuvre dans sa méthode. Les auteurs évoquent ensuite le cas ou plusieurs passages dérivent d'une même structure, comme dans le cas de la forme thème et variations.

> « Plus complexe est la situation dans laquelle deux passages ou plus sont entendus comme les élaborations d'une structure abstraite qui n'est jamais explicitement exposée. Les *Variations Goldberg* de Bach fournissent un exemple particulièrement magnifique de ce genre d'organisation. Pourquoi l'auditeur est-il capable de reconnaître, sous l'apparente variation infinie de sa surface musicale, que l'aria et les trente variations sont toutes des variations des unes par rapport aux autres ? Pourquoi ne sonnent-elles pas comme trente et une pièces séparées. C'est parce que l'auditeur les relie, plus ou moins consciemment dans le processus d'écoute, à une structure abstraite, simplifiée, commune à elles toutes. De telles relations ne sont pas requises seulement pour la musique écrite. Dans toute tradition musicale qui implique l'improvisation sur un sujet donné (comme le jazz ou le raga), le performeur doit activement employer la connaissance de principes d'ornementation et de variation pour produire une improvisation cohérente. » ▶80

On notera tout d'abord que Lerdahl et Jackendoff évoquent la capacité à mettre en relation une surface avec une structure sous-jacente sous l'angle de la perception quand ils parlent de la tradition écrite, et sous celui de la production pour les pratiques recourant à l'improvisation. Manière, me semble-t-il, de poser que cette relation va de soi dans le processus de composition écrite (dont elle constitue peut-être même le cœur), et que si cette relation n'apparaît pas de façon évidente pour les musiques improvisées, elle n'en existe pas moins. De cette façon, les auteurs assimilent la pratique jazzistique de l'improvisation à partir d'un thème comme une forme thème et variation, ce qui n'a rien d'évident. Mais là n'est pas le plus important. La deuxième citation concernant le jazz pose une autre question, à propos de possibles « Universaux

▶80 **Lerdahl - Jackendoff 1999, p. 105-106.**

Musicaux », entendus comme des universaux de grammaire musicale, « les principes à la disposition de tout auditeur expérimenté pour organiser les surfaces musicales qu'il entend, quel que soit l'idiome dans lequel ils sont expérimentés » [81].

> « Par exemple, nous sommes assez confiants dans le fait que la règle de préférence 4, la règle des accents, est universelle ; nous pensons qu'il n'existe pas d'idiome utilisant des accents locaux, dans lequel ces accents ne tendent pas à être entendus comme des temps forts, toute chose restant égales par ailleurs. En particulier, il n'y a pas d'idiome dans lequel les accents sont les marques de temps faibles.
>
> Il y a deux genres de contre-exemples apparents à cette affirmation, les deux étant pris en compte dans notre définition. Premièrement, un idiome dans lequel les accents ne se manifestent pas (par exemple, certaines variétés de la musique de la Renaissance) ne joue pas contre l'universalité de la règle. Les normes stylistiques de l'idiome ne donnent simplement pas à la règle les occasions de s'appliquer. […] Une deuxième sorte d'apparent contre-exemple pourrait impliquer un idiome comme le jazz dans lequel les accents déplacés et la syncopation sont une caractéristique importante. On pourrait être tenté d'affirmer que dans un tel idiome, un accent est de fait la marque d'un temps faible, démentant la règle putative universelle. Toutefois, un examen plus serré suggère qu'une telle solution serait incorrecte. La norme stylistique n'est pas simplement d'accents sur les temps faibles. Les règles normales de préférence n'échouent pas à s'appliquer ; en fait, elles sont exploitées comme des moyens de créer la tension métrique recherchée, qui résulte d'un conflit parmi les règles. En bref, le simple fait qu'un idiome particulier opère des choix stylistiques ne peut en soi contredire une affirmation d'universalité pour une règle ; ces choix peuvent simplement refléter la façon dont l'idiome utilise l'interaction de règles universelles pour créer d'intéressantes structures musicales. » [82]

On reste un peu perplexe devant la démonstration. Il semble être admis que la règle ne s'applique pas (et il est effectivement difficile de nier que les accents dans le jazz peuvent indiquer des temps faibles et non forts), mais que son universalité n'en est pas pour autant remise en cause car il y aurait un conflit entre plusieurs règles.

Quoi qu'il en soit, la théorie ne semble pas avoir fait l'objet de nombreuses tentatives d'applications au jazz. Il est toutefois une étude qui s'y emploie sur l'exemple du texte dans un corpus de chansons d'Ella Fitzgerald [83]. L'auteure, Stephanie Sin-yun Shih, se heurte elle aussi à des difficultés dans l'application des règles rythmiques, en particulier la « règle de bonne formation métrique 2 » *(Metrical Well-Formedness Rule 2)* ainsi que la « contrainte de colonne continue » *(Continuous Column Contraint)* qui postule qu'un temps à un niveau donné doit correspondre à un temps à tous les niveaux inférieurs. Or, la fréquence très élevée d'accents mis sur la croche précédant les premiers temps (anticipations de ce temps) dans le corpus de chansons d'Ella Fitzgerald (trait qu'on retrouverait dans nombre d'autres exemples, très courant pour ne pas dire caractéristique du jazz de la pratique commune) contredit cette règle. En effet, cette fréquence en fait un « temps fort » qu'on devrait, en tant que tel, retrouver à tous les niveaux inférieurs (par exemple dans les

[81] ***Ibid.*, p. 278.**

[82] ***Ibid.*, p. 278-279.**

[83] **Shih 2007.**

pulsations de base explicitées par la batterie et la basse), ce qui n'est pas le cas. Mais il ne faut pas oublier, comme le rappelle Ian Bent, que :

> « Le système en question est [...] semblable à la grammaire de Chomsky en ce qu'il est «mentaliste», c'est-à-dire se préoccupant des processus mentaux et non du produit final, et qu'il s'identifie en réalité à une démarche analytique où la fonction générative de la théorie constitue une méthode permettant de produire ou de vérifier des analyses. » [84]

L'application au jazz de cette théorie, s'il n'est pas démontré qu'elle soit impossible ni inféconde, semble toutefois poser de délicats problèmes, lesquels expliquent peut-être le manque actuel de tentatives d'utilisation.

1.6.2 Vecteurs harmoniques

La théorie des vecteurs harmoniques a été proposée au début du XXIe siècle par Nicolas Meeùs.

> « La théorie proposée ici postule [...] que le fondement de l'harmonie réside précisément dans la succession des accords plutôt que dans une éventuelle valeur de chacun d'eux considéré isolément. Ce qui détermine la fonction d'un accord, ce n'est pas tant le degré de l'échelle sur lequel il est construit ou la distance qui le sépare de la tonique que la façon dont il est amené et quitté ; ce qui détermine la tonalité, c'est moins la fonction que l'on peut attribuer à chacun des accords que la signification qui découle de leur succession. » [85]

Il s'agit ici, non d'une théorie des fonctions, ni d'une théorie des degrés, mais d'une théorie des progressions fondamentales. C'est donc l'enchaînement des fondamentales qui est examiné sans préjuger d'une quelconque fonction ni d'une distance à une quelconque tonique. Concrètement, il n'est pas nécessaire d'identifier une tonalité avant de procéder à l'analyse proprement dite. Ce sont les situations harmoniques intermédiaires entre tonalité et atonalité qui forment le corpus privilégié de cette théorie. La théorie schenkerienne par exemple est très adaptée à l'analyse de pièces tonales au sens strict, de même que la *set-theory* convient pour les musiques sans aucune trace de tonalité. On sait que les deux se montrent d'un usage plus problématique pour les situations intermédiaires. La théorie des vecteurs offre une opportunité nouvelle pour remédier à cette situation. Bien qu'à ma connaissance, elle n'ait pas encore été appliquée au jazz, elle se révélerait probablement d'un grand secours, puisqu'une grande partie du corpus emprunte à la tonalité plus ou moins spécifiquement élargie.

L'idée de cette théorie part du constat suivant :

> « À l'intérieur de l'échelle diatonique, il existe six progressions de fondamentales possibles. Dans *Structural Functions of Harmony*, Schoenberg en a proposé une classification s'appuyant, pour les deux premières catégories, sur la présence de la fondamentale d'un des deux accords dans la série harmonique de l'autre :
>
> 1. Quarte ascendante & Tierce descendante

[84] Bent, p. 132.

[85] Meeùs 2003, p. 10

2. Quarte descendante & Tierce ascendante

3. Seconde ascendante & Seconde descendante.

Les premières progressions sont très présentes dans la musique tonale tandis que les secondes en sont presque absentes [...]. Toujours dans la musique tonale [la progression de seconde ascendante] est fréquente alors que la [progression de seconde descendante] reste exceptionnelle. » ▶86

Nicolas Meeùs suggère de rapprocher la progression de seconde ascendante du premier groupe, et celle de seconde descendante du second. On obtient de la sorte deux groupes :

– quarte ascendante, tierce descendante, seconde ascendante ;

– quarte descendante, tierce ascendante, seconde descendante.

Pourquoi ces regroupements ? L'auteur retrace la généalogie de la théorie des substitutions, commentant notamment les hypothèses de Jean-Philippe Rameau, Simon Sechter et Hugo Riemann. Concernant ce dernier, il avance notamment :

« Ce que la théorie riemannienne des substitutions décrit, ce n'est rien d'autre que le lien de similitude qui existe entre accords à distance de tierce. [...] Ce lien de similitude est dû probablement à la présence de notes communes aux deux accords. » ▶87

On ne reprendra pas ici la description en détail. Je me contenterai d'exprimer la même chose dans les termes énoncés plus haut ▶88, à propos de la substitution qu'on a appelée diatonique, selon laquelle, dans une situation tonale, on peut remplacer un accord par celui placé deux degrés plus haut ou deux degrés plus bas. De la sorte, un enchaînement

V – I peut être remplacé par V – iii ou par V – vi,

soit des enchaînements de quarte ascendante, tierce descendante, seconde ascendante.

De la même façon :

IV – I peut être remplacé par vi – I ou par ii – I,

soit des enchaînements de quarte descendante, tierce ascendante, seconde descendante.

On retrouve très exactement les regroupements énoncés plus haut, ce qui n'a rien de surprenant.

Le premier type de progression est appelé dans la théorie *vecteur dominant* (VD, enchaînement à l'œuvre dans le cycle des quintes) ; le second, *vecteur sous dominant* (VSD, comme dans l'enchaînement plagal).

Or,

« Même si elles sont de nature différente, les premières applications des vecteurs harmoniques font apparaître une grande stabilité des proportions vectorielles suivant les styles et les compositeurs. Dans son étude de l'ensemble des récitatifs des opéras de Mozart, Bertrand Desbords a déterminé que la proportion de vecteurs

▶86 Cathé 2008, p. 3-4.

▶87 Meeùs 2003, p. 16.

▶88 Chapitre VI, p. 206-207.

dominants était de 89 %. Une estimation de Dmitri Tymoczko sur une petite partie des chorals de Bach donne environ trois quarts de vecteurs dominants pour un quart de sous-dominants. On voit par ces exemples que le langage tonal utilise les progressions vectorielles d'une manière asymétrique mais toujours identique, avec une proportion de vecteurs dominants représentant entre 70 et 90 % du total. » [89]

Inversement, des musiques pré-tonales ou post-tonales font apparaître des pourcentages de vecteurs dominants significativement moins élevés [90]. La proportion de vecteurs dominants constituerait donc en quelque sorte un indicateur de mesure du degré de tonalité. La théorie toutefois, ne se limite pas à ce calcul de pourcentages. Elle est en constant développement, notamment par son application à des répertoires de plus en plus divers (notamment un travail en cours sur la musique des BEATLES). Son application au jazz demanderait sans aucun doute un examen attentif et de nouvelles précautions d'utilisation, mais il me semble que l'outil serait d'une grande utilité par la nature même de l'harmonie du jazz.

2 MÉTHODES NATIVES

Si l'on parle de méthodes et non de théories, c'est que, me semble-t-il, aucune théorie analytique propre au jazz n'a réellement été proposée. En revanche, plus ou moins empiriquement, sont apparues des analyses portant sur des points caractéristiques du jazz, qui pouvaient difficilement s'inspirer de modèles de la tradition savante ou autre. On parlera en premier lieu de l'analyse interactionnelle et de l'analyse comparative de versions.

2.1 Analyse interactionnelle

C'est un aspect décisif de l'analyse de l'œuvre de jazz, caractéristique des musiques improvisées. Il consiste à comprendre comment les musiciens réagissent mutuellement aux propositions musicales faites pendant l'acte de jeu collectif. Elle ne concerne donc que le moment de la performance. Là encore, le recours aux paramètres est indispensable. L'analyse interactionnelle constitue parfois une part de l'analyse du solo improvisé, laquelle se doit de prendre en compte cet aspect interactionnel (si bien sûr il ne s'agit pas d'une prestation en solo), notamment dans le rapport à la section rythmique. Mais elle va plus loin et concerne autant les parties non improvisées. La manière de jouer ensemble un rythme ou des parties mélodiques écrites (en sections de big band par exemple) relève de son domaine.

L'interaction est un des grands sujets d'interrogation sur le jazz. Il me semble que l'on peut distinguer deux approches principales, nullement incompatibles. L'une

[89] Cathé 2008, p. 4-5.

[90] Philippe Cathé donne une liste de travaux portant sur des œuvres pré-tonales des XVIe et XVIIe siècles (Léonard de Hodemont, Christoph Bernhard, Luca Marenzio, Claudio Monteverdi) dans lesquelles le pourcentage de vecteurs dominants ne dépasse jamais 70 %. D'autres œuvres post-tonales (de Gabriel Fauré ou Charles Kœchlin) montrent des pourcentages très variables.

se concentre sur les manifestations purement musicales du phénomène, ce qui revient à se focaliser sur le moment de la performance. C'est l'approche privilégiée notamment par Todd Coolman [91] et Robert Hodson [92].

La seconde préfère insister sur les aspects relationnels et culturels des musiciens jouant ensemble. C'est la voie empruntée notamment par Ingrid Monson qui résume ainsi sa démarche :

> « Comment les musiciens procèdent pour dire quelque chose en musique et à propos de la musique – aussi bien qu'en musique et à propos d'identité de politique et de race – implique de l'interaction à plusieurs niveaux analytiques : (1) la création de musique à travers l'interaction improvisée de sons ; (2) la construction interactive de réseaux sociaux et de communautés qui accompagnent la participation musicale ; et (3) le développement de significations culturellement variables et d'identités qui informent l'interprétation du jazz dans la société américaine. Ce livre développe à propos de l'improvisation jazz une perspective ethnomusicologique centrée sur l'interaction dans son sens multiple. Sont ici mises en valeur les relations réciproques et multi-couches entre les sons, les cadres sociaux et les politiques culturelles qui affectent la signification de l'improvisation jazz dans la vie culturelle américaine du XXe siècle. » [93]

Au passage, l'auteur pointe la difficulté à prendre en compte simultanément les dimensions musicales et sociales de la musique :

> « D'un côté, la théorie culturelle postculturaliste dans les humanités a éprouvé des difficultés à traiter des discours et des pratiques non linguistiques (comme la musique, la danse et les images visuelles) qui, à certains égards, opèrent de façon analogue au langage et au texte, mais sous d'autres aspects ne le font pas. La théorie musicale, d'un autre côté, a eu du mal à relier la description structurelle à l'esthétique, la signification et l'histoire. Que la lecture attentive d'œuvres musicales puisse procéder d'une constante intersection de son, de structure et de signification sociale, et que cette improvisation jazz interactive ait quelque chose à nous apprendre à propos de ces relations, sont les préoccupations centrales de ce livre. » [94]

La somme de Paul Berliner, *Thinking in Jazz*, tente pour une part de réconcilier ces deux impératifs, bien que la genèse de l'improvisation soit son objet et non directement l'interaction.

On notera au passage que ces ouvrages de Berliner et Monson ont été publiés dans la ville de Chicago, celle même de l'« École de Chicago » où est né ce qu'on a précisément appelé l'« interactionnisme » dont un représentant éminent est Howard Becker, lequel est également l'auteur d'une étude sur la déviance et les musiciens de jazz [95]. Sans le revendiquer explicitement (Becker est très peu cité dans les livres de Berliner et Monson), ces deux livres me semblent témoigner d'une relation à cette tradition chicagoane et l'accent qu'elle met sur l'importance des relations sociales entre les acteurs. Il n'en reste pas moins qu'ils incorporent nombre d'analyses ou des fragments d'analyses d'œuvres.

Pour ce qui concerne une analyse systématique de l'interaction au sens musical strict, le modèle reste à mon sens la thèse soutenue en 1997 par le contrebassiste

[91] Coolman 1997.

[92] Hodson 2007. On notera aussi Hostager - Bastien 1992, qui étudient, *via* un enregistrement vidéo, l'interaction dans un groupe de jazz réuni pour la première fois.

[93] Monson 1996, p. 2.

[94] *Ibid.*, p. 3.

[95] Becker 1985.

Todd Coolman, qui, à partir de transcriptions intégrales de quatre enregistrements, procède à un examen microscopique de l'interaction au sein du « second quintette » de Miles Davis. Sa démarche s'illustre dans les résultats qu'il propose à l'analyse de deux morceaux parmi ceux qu'il a minutieusement disséqués :

> « "Masqualero" a encore révélé une autre facette de la capacité de cet ensemble à faire de la musique. C'est l'adaptabilité de chaque musicien permettant que la performance dilate ou contracte en permanence la forme de la composition originale. Des signaux motiviques variés sont utilisés par chaque membre de l'orchestre à divers moments pour délimiter les altérations de la forme. La réponse est si immédiate que l'auditeur ne peut déceler le subtil changement qui a eu lieu. De la sorte, le groupe a découvert une méthode de jeu autorisant la liberté, mais dans le même temps fondée sur des éléments structuraux en nombre suffisant pour créer un sens de l'équilibre.
>
> Dans l'analyse de "Stella by Starlight", j'ai découvert qu'à travers une attention méticuleuse à la texture, au rythme, à l'harmonie, et une interactivité très développée (appel et réponse) de la part de chaque musicien, les moments musicaux successifs s'assemblent pour former un sens global et créent une pièce musicale sophistiquée possédant une grande unité formelle. » ▶96

Si cette méthode est évidemment très coûteuse en termes de temps passé sur des transcriptions très détaillées, elle n'en porte pas moins des fruits proportionnels. C'est en tout cas, me semble-t-il, ce que montre cette étude de Todd Coolman, qui ne paraît pas, à ce jour, avoir beaucoup d'équivalents.

2.2 Analyse comparative de versions

Elle est courante et *a priori* assez spécifique au jazz même si peu de publications l'illustrent. Comment plusieurs musiciens, à des époques éventuellement différentes, traitent-ils une même composition ? C'est évidemment une approche souvent très instructive, en particulier pour ce qu'elle apporte à la compréhension des styles. Elle peut porter sur un ou plusieurs aspects. Pour l'harmonie, elle permet une approche particulière de la question des hiérarchies (surtout bien sûr pour les situations tonales). Les accords identiques dans toutes les versions à un point donné ont toutes les chances d'être des points structurels de première importance. De la même manière, les points de l'harmonie sujets à de nombreux traitements différents sous forme d'accords de substitution variés révèlent des moments structurellement moins importants de l'enchaînement harmonique. De cette façon, apparaissent par déduction les schémas harmoniques, les modèles. Il est alors intéressant de les relier en fonction des époques dont datent les enregistrements et des styles dont ils relèvent ▶97. De pareilles comparaisons peuvent bien entendu être faites pour d'autres paramètres. C'est donc aussi un moyen de connaître en profondeur une composition à travers sa capacité à susciter des versions différenciées.

À la suite de ce premier inventaire, qui n'a bien entendu aucun caractère exhaustif ni définitif, on peut encore essayer de proposer de nouvelles pistes.

▶96 Coolman 1997, p. 156-157.

▶97 C'est ce à quoi je m'étais livré avec une analyse (non publiée) de douze versions de « When I Fall in Love » de Victor Young. Les résultats se révélaient tout à fait probants, aussi bien pour la révélation de traits harmoniques spécifiques de cette composition, que sur des caractéristiques stylistiques des musiciens du corpus.

2.3 Pistes pour l'analyse

2.3.1 Analyse des codes de jeu

Cette analyse s'attache à décrire la présence et la mise en œuvre des codes de jeu tels qu'on a tenté de les définir au chapitre III [98]. Elle n'a pas été appliquée sous ce nom puisque la notion, sous cette forme, est nouvelle, mais elle est évidemment présente ponctuellement dans de nombreuses études. Il me semble en tout cas que sa systématisation pourrait fournir un angle analytique intéressant, en particulier pour le niveau de la performance. La distinction entre les codes de jeu, prévus au niveau de l'avant, leur mise en œuvre pendant la performance et la découverte de ceux qui peuvent apparaître à l'initiative des performeurs pendant la performance peut à mon sens dresser un tableau de la façon de jouer qui n'apparaîtrait pas nécessairement par d'autres méthodes.

2.3.2 Analyse du traitement de la composition

L'examen du texte fixé au moment de l'avant, particulièrement celui de la composition, est présent dans nombre d'analyses. Il s'attache en particulier à noter les différences structurelles, éventuellement des modifications de l'harmonie ou de certains éléments rythmiques. Mais il ne constitue souvent qu'un simple préalable pour s'atteler à l'objet réel de l'analyse. Il peut toutefois arriver que ce traitement constitue lui-même cet objet. C'est en particulier le cas quand on veut analyser les caractéristiques d'écriture d'un arrangeur. On pense par exemple aux adaptations de partitions de la tradition savante, *Casse-noisette* de Tchaïkovski ou *Peer Gynt* d'Edvard Grieg par Duke Ellington, *La Paloma* de Yradier ou *La Danse arabe* de Moussorgski par Gil Evans pour l'orchestre de Claude Thornhill, ou encore les partitions célèbres du même Gil Evans de *Porgy & Bess* de Gershwin, du *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo ou de chansons de Kurt Weill (« My Ship », « Bilbao Song », « The Barbara Song »). Dans tous ces cas, le traitement concerne l'ensemble des paramètres. L'intérêt est alors d'observer comment les choix faits par l'arrangeur à l'égard de la composition originelle révèlent des caractéristiques stylistiques.

[98] P. 122-125.

3 Outils

Certains outils se révèlent d'une grande utilité, quelle que soit la méthode utilisée. On peut essayer d'en examiner quelques-uns.

3.1 Présentation superposée

> « C'est sans doute l'ethnomusicologue roumain Constantin Brailoiu [1893-1958] qui a le premier insisté sur le fait qu'il n'existe pas de version de référence d'un même chant populaire identifié par un titre, puisque, à chaque fois qu'on enregistre une nouvelle exécution, on observe des différences notables par rapport aux versions antérieures (modifications mélodiques, rythmiques, textuelles, additions, omissions, interpolations, etc.). C'est ce que, après Bartók, Brailoiu appelait le *Variationstrieb* et il a eu le grand mérite de proposer une méthode pour l'étudier, celle qui consiste à superposer les diverses versions d'un même chant en ne recopiant que les éléments nouveaux. » ▶99

ESQUISSE D'UNE MÉTHODE DE FOLKLORE MUSICAL. 253

Fig. 13.

▲4 Présentation superposée, Constantin Brailoiu.

▶99 Nattiez 1987, p. 116.

Cette présentation [100] peut-être adaptée à l'usage du jazz. Elle est d'un grand bénéfice pour l'étude de la variation dans l'exposé d'une mélodie. Dans un thème de forme AABA par exemple, la mélodie du A est exposée trois fois. En superposant la transcription de chaque occurrence, on met nettement en évidence ce qui reste inchangé (qui peut donc apparaître comme nécessaire) et d'autre part les variations et leur amplitude potentielle [101]. La transcription de plusieurs prises de « Black & Tan Fantasy » par Roger Pryor Dodge figurant à la page 333 en donne un bon exemple.

3.2 Analyse paradigmatique

Elle consiste à comparer des segments mélodiques identiques ou proches par une présentation verticale imaginée par Nicolas Ruwet :

> « Il m'a paru éclairant, dans l'étude des monodies, de reprendre un procédé que Claude Lévi-Strauss applique à l'analyse des mythes – en s'inspirant d'ailleurs lui-même de la notation musicale des partitions d'orchestre. Les séquences équivalentes sont, autant que possible, écrites au-dessous les unes des autres, dans une même colonne, et le texte doit se lire, en faisant abstraction des blancs, de gauche à droite et de haut en bas. Ainsi, certains traits de structure sont immédiatement apparents, de même d'ailleurs certaines ambiguïtés. » [102]

Cette méthode permet de visualiser des rapprochements, similarités ou identités mélodiques. Pour un commentaire de l'analyse des « Fables of Faubus » par Denis-Constant Martin et Didier Levallet, j'avais procédé à une présentation paradigmatique de la composition. Ses résultats n'étaient pas sans rappeler l'analyse motivique du solo improvisé, à cette différence bien sûr que la méthode était ici appliquée à du texte fixé. Par ailleurs, rien n'empêche d'imaginer l'usage de cet outil pour l'analyse harmonique.

3.3 Comparaison de prises

La comparaison de prises différentes faites au cours d'une séance donnée peut apporter de précieux enseignements. Cette opération a été rendue possible par l'évolution de l'édition phonographique. Avec le microsillon sont d'abord apparues les *alternate takes* lors de rééditions d'enregistrements de musiciens d'importance. La juxtaposition d'éditions différentes pouvait aussi, à l'occasion, laisser apparaître que la prise nouvellement éditée n'était pas (ou pas exactement) la même. Ce fut le cas par exemple pour le morceau « Springsville » sur l'album *Miles Ahead* de Miles Davis - Gil Evans. La comparaison d'éditions successives de cet album fait apparaître des versions légèrement différentes, certains passages solistes réalisés en *re-recording* provenant de prises différentes. C'est avec l'arrivée du disque compact, mais surtout des intégrales que se sont multipliées, non seulement les *alternate takes*, mais

[100] Brailoiu 1931, p. 253.

[101] *Cf.* la transcription de « God Bless the Child » par Billie Holiday, chapitre XI.

[102] Ruwet 1972, p. 116-117.

aussi les prises incomplètes et même les faux départs, répétitions et autres conversations de studio. La mise en regard de ces différentes prises constitue parfois un outil permettant de faire apparaître certains traits impossibles à déceler autrement. L'exemple le plus probant est celui des deux prises de « Koko », enregistré par Charlie Parker avec Dizzy Gillespie le 26 novembre 1945, la deuxième prise constituant le master. La première prise, interrompue, permet de découvrir deux éléments importants. Tout d'abord, le break de Gillespie n'est pas improvisé puisqu'il est reproduit exactement à l'identique dans les deux prises. Ensuite, c'est bien « Cherokee » que Parker se proposait d'enregistrer puisqu'il commence d'exposer le thème avant d'interrompre la prise. On peut, à partir de cette information, supposer que les 32 premières mesures avaient été conçues comme une introduction et que, de fait, avec la disparition de l'exposition de « Cherokee », elles accèdent au statut de thème (bien qu'il ne soit pas repris à la fin).

De façon générale, les différentes prises successives forment souvent un document sur la façon de travailler des musiciens et sur l'évolution du travail d'élaboration des enregistrements. Les différents solos enregistrés en *re-recording* par Miles Davis sur « Springsville » font entendre qu'il les débute souvent par les mêmes notes qui lui servent de base. Quand les prises sont en grand nombre, on sent parfois aussi la fatigue, les crispations éventuelles, dont on comprend qu'elles ont pu jouer un rôle. La prise finale n'est alors plus du tout entendue de la même façon, nous rapprochant ainsi de la perception qu'ont pu en avoir les musiciens eux-mêmes en nous donnant à reconstituer l'itinéraire de la séance. L'écoute des sept prises de « I Get a Kick out of You » enregistréespar Charlie Parker le 31 mars 1953 est à cet égard très éclairante.

3.4 Comptages

Certaines méthodes impliquent de s'appuyer sur des bases statistiques, lesquelles requièrent des comptages. Le but est le plus souvent de dégager des caractéristiques stylistiques qui peuvent s'exprimer, se « voir » dans une statistique. Les plus courantes concernent les hauteurs ou les relations entre hauteurs. Quelques exemples suffiront à se rendre compte de ce qu'il est possible de faire en matière de comptage.

L'analyse informationnelle de Keith Winter évoquée plus haut (p. 461-463) repose largement sur un comptage et une spécification des notes du solo analysé ▶103. On peut aussi compter des hauteurs, non pas en valeur absolue, mais en rapport avec la tonique en cours. Il s'agit donc d'identifier et de compter des degrés, ici des degrés particuliers puisqu'il s'agit de la fréquence des *blue notes* dans cinq pièces enregistrées par Duke Ellington entre 1939 et 1941 que dénombre Ken Rattenbury ▶104.

▶103 Winter 1979.

▶104 Rattenbury 1990.

Table 7
Blues and Ragtime in Five Works by Ellington

			Blues						Ragtime					
			Number of Blue Notes on or around the Third, Fifth, and Seventh Degrees of the Scale						Syncopation Types					
	Number of Complete Bars (All in $\frac{4}{4}$ Time)	Tempo (in Bars a Minute)	Extemporized			Written			Extemporized			Written		
			Third	Fifth	Seventh	Third	Fifth	Seventh	A	B	C	A	B	C
Ko Ko	104	40	14	—	5	47	—	23	31	5	9	95	47	18
Mr. J. B. Blues	116	40	14	7	27	22	15	3	26	22	18	54	44	18
Concerto for Cootie	82	24	—	—	—	11	1	4	4	6	10	20	30	18
Junior Hop	108	36	—	—	—	24	11	1	—	—	—	30	23	22
Subtle Slough	96	30	37	6	7	—	1	1	21	17	17	34	23	9
Total	506	—	65	13	39	104	28	32	82	50	50	233	167	85

Ken Rattenbury, tableau statistique 5 ▲

L'auteur, tire de ce tableau les observations suivantes :

> « En ce qui concerne les *blue notes*, celles autour du troisième degré de la gamme représentent 60 % du total (56 % des improvisées, 63 % des écrites) ; celles autour du cinquième degré, 14 % (11 % des improvisées, 18 % des écrites) ; celles autour du septième degré, 26 % (33 % des improvisées, 19 % des écrites). Cela est cohérent avec le style prévalant au début des années 1940 : après la révolution bebop du milieu des années 1940, les *blue notes* créées par la quinte diminuée devinrent plus courantes, en général sur un accord de septième de dominante ou à l'intérieur de celui-ci. » ▶105

Mais ce tableau inclut également une statistique sur le rythme, en l'occurrence sur les types de syncopation.

> « Pour ce qui concerne les éléments de ragtime, le type A [syncopation au milieu du temps] représente 46 % de toutes les syncopations (44 % des improvisées, 48 % des écrites), le type B [syncopation au milieu de la mesure] 30 % (27 % des improvisées, 34 % des écrites) et le type C [syncopation par-dessus la barre de mesure] 24 % (29 % des improvisées, 18 % des écrites). Le type A [...], une note en l'air non liée à l'intérieur des deux premiers ou des deux derniers temps dans une mesure à 4/4, était le motif rythmique le plus fréquemment utilisé dans le ragtime des débuts et la fondation de la syncopation de milieu de mesure (type B) et de la syncopation par-dessus la barre de mesure. La prédominance de la syncopation de milieu de temps dans le ragtime des débuts avait été notée par Edward Berlin : "La prééminence de la syncopation non liée dans le ragtime des débuts est évidente au vu des statistiques suivantes (faites sur du matériel publié avant 1901). Sur les 200 pièces anciennes examinées, 59 % sont des rythmes non liés comme rythme rag exclusif (type A), 17 % sont liés ou liés en conjonction avec un non lié (types B et C). L'équilibre consiste en des pièces appelées rags, qui sont entièrement non syncopées (19 %) et les pièces qui mettent en valeur des rythmes pointés (5 %)". » ▶106

▶105 *Ibid.*, p. 275.

▶106 *Ibid.*, p. 275-278.

Une statistique est donc rapprochée d'une autre pour établir des correspondances de traits stylistiques.

La statistique peut porter sur des groupes de notes, par exemple des motifs. Thomas Owens fonde toute sa démonstration sur le style de Charlie Parker, sur un décompte traitant un corpus extrêmement large. Après avoir identifié 97 motifs, il en fait le décompte dans 190 solos. Il les répertorie d'abord en deux groupes de fréquences : ceux qui apparaissent respectivement plus de 100 fois, et entre 50 et 100 fois [107] :

1st - M. 1A (1600)	13th - M. 9 (240)
2st - M. 2A (1400)	14th - M. 10 (230)
3st - M. 3A (1100)	15th - M. 5C (220)
4th - M. 4A (1100)	16th - M. 5A (210)
5th - M. 6A (680)	17th - M. 4D (190)
6th - M. 4E (530)	18th - M. 12A (170)
7th - M. 5B (500)	19th - M. 13A (130)
8th M. 7 (440)	20th - M. 11A (130)
9th - M. 8 (420)	21st - M. 14A (120)
10th - M. 4C (390)	22nd - M. 15 (120)
11th - M. 1B (300)	23rd - M. 16A (120)
12th M. 2B (240)	24th - M. 17A (120)

▲6 Thomas Owens : liste des motifs apparaissant plus de 100 fois

25th - M. 18A (100)	34th - M. 26B (60)
26th - M. 20 (90)	35th - M. 22A (60)
27th - M. 21 (90)	36th - M. 24 (60)
28th - M. 3B (80)	37th - M. 4F (50)
29th - M. 19A (80)	38th - M. 26A (50)
30th - M. 11B (70)	39th - M. 25 (50)
31st - M. 1C (70)	40th - M. 18B (50)
32nd - M. 4B (60)	41st - M. 22B (50)
33rd - M. 19B (60)	

▲7 Thomas Owens : liste des motifs apparaissant entre 50 et 100 fois

Il classe ensuite ceux qui apparaissent moins de cinquante fois en les ordonnant en fonction des degrés sur lesquels ils apparaissent [108] :

I

M. 1A (several)	M. 19A	M. 44
M. 2A (several)	M. 19C	M. 46
M. 2B	M. 21b	M. 48
M. 5Cc	M. 28	M. 49b
M. 6A	M. 29A	M. 50 (sometimes)
M. 6B	M. 29B	M. 52
M. 12B	M. 31	M. 53
M. 15c	M. 35	M. 55
M. 16a	M. 39	M. 63
M. 16B	M. 43	M. 64
M. 17B		

[107] Owens 1974, p. 26.

[108] *Ibid.*, p. 27.

ii, ii_7, or $ii_{(7)} - V_7$

M. 1A (several)	M. 14C	M. 25
M. 1C	M. 15b	M. 28
M. 2A (several)	M. 20	M. 41
M. 5Ca	M. 21a	M. 42A
M. 11A	M. 24	M. 42Ba
M. 11B		

$V_7^{(\flat 9)} - I$

M. 1B (several)	M. 4E (several)	M. 47
M. 2A (several)	M. 8	M. 56
M. 5A	M. 12A	M. 62
M. 3B		

V_7 of IV, or V_7 of IV – IV

M. 1A (several)	M. 13Ac	M. 34ab
M. 4A (several)	M. 26A	M. 51
M. 10	M. 26B	M. 59
M. 12A	M. 33	

iv – I, or $ii\varnothing_7 - I$

M. 13Aa	M. 14A	M. 58
M. 13B	M. 51	

V_7 of V – V

M. 1B	M. 32	M. 38
M. 14B		

Thomas Owens : liste des motifs apparaissant moins de 50 fois 8▲

On peut également décider de scruter certaines relations entre des hauteurs. La fréquence des intervalles dans le jeu d'un musicien peut être un indicateur intéressant. Ludovic Florin a procédé au comptage des intervalles utilisés dans 107 compositions identifiées de John Coltrane ▶109, à l'aide du logiciel « Monika », lequel calcule les intervalles entre les notes consécutives d'une mélodie.

Dans un premier temps, il comptabilise les mouvements ascendants et descendants, par intervalle (la première ligne désigne les intervalles calculés en demi-tons) :

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Ascendants	241	619	387	131	211	23	100	43	51	28	8	37
Descendants	333	849	414	228	172	75	27	333	9	22	5	24

Ludovic Florin : intervalles entre deux notes consécutives dans les compositions de John Coltrane (1) 9▲

En fondant les intervalles ascendants et descendants, on obtient un deuxième tableau :

▶109 Florin 2009.

	2ndes min.	2ndes maj.	3ces min.	3ces maj.	4tes justes	5tes dim. (ou 4tes aug.)
Nombre d'intervalles ascendants et descendants	574	1468	801	359	383	48
Pourcentage	14,14 %	36,14 %	19,72 %	8,83 %	9,43 %	1,18 %

	5tes justes	6xtes min. (ou 5tes aug.)	6xtes maj. (ou 7es dim.)	7es min.	7es maj.	8ves justes
	175	70	60	50	13	61
	9,30 %	1,72 %	1,77 %	1,23 %	0,32 %	1,5 %

▲10 **Ludovic Florin : intervalles entre deux notes consécutives dans les compositions de John Coltrane (2)**

Où il apparaît que 78 % des intervalles utilisés sont des secondes ou des tierces et que les grands intervalles (supérieurs à la quinte juste) sont très minoritaires, aucun ne dépassant 2 %, le total restant inférieur à 7 %.

Le logiciel est en outre capable de mesurer les couples d'intervalles successifs, ce qu'indiquent les cases grisées en haut à gauche du tableau (vour ci-contre). Pour la première, l'abscisse indique -1, qui signifie « seconde mineure descendante ». L'ordonnée exprime le même intervalle. Le chiffre obtenu – 29 – rend compte donc du fait que Coltrane a employé 29 fois la formule intervallique « demi-ton descendant suivi d'un autre demi-ton descendant ».

Le tableau indique (en blanc sur fond noir) l'enchaînement aller-retour « seconde majeure ascendante - seconde majeure descendante » comme étant de loin le plus fréquent. Il montre par ailleurs très nettement (parties grisées) que les successions de grands intervalles sont très rares, la moins rare étant l'enchaînement « quarte descendante - quinte ascendante » (blanc sur gris foncé).

tes	5[tes] dim. (ou 4[tes] aug.)
	48
%	1,18 %

j.	8[ves] justes
	61
%	1,5 %

s ou des tierces
oritaires, aucun

lles successifs,
i-contre). Pour
descendante ».
d compte donc
ton descendant

etour « seconde
de loin le plus
les successions
ement « quarte

	-1	1	-2	2	-3	3	-4	4	-5	5	-6	6	-7	7	-8	8	-9	9	-10	10	-11	11	-12	12
-1	29	84	102	3	19	34	19	4	3	7	5	3	1	4	1	3	1	3	1			2		
1	66	35	9	42	13	20	14	4	6	3		1		5	2	9				2		3		
-2	111	10	168	225	126	29	13	35	37	27		2	10	12	7	3		10	1	3	3	4		
2	9	46	197	75	30	68	38	6	34	32	2		24	14	2	4	3	5	8	1		2		
-3	13	13	76	27	9	88	60	4	29	39	1	2	8	17		7		5	1	6		1		
3	34	11	51	85	99	11	6	15	16	9	8	2	8	7	10		1	2	1		1			
-4	19	6	14	49	40	7	9	29	16	10		4		9	1	2		6		1				
4	1	7	39	6	8	15	32	5	4	7			2	1	1	3								
-5	2	6	21	26	5	43	4	10	7	14		1	1	17		6		2		6				
5	12	4	50	37	26	10	4	7	7	14	4	1	11	5				2	6					
-6	5	2	4	2	1	7		1		2		1												
6	4	2	8		1	1	2						1											
-7	2	2	4	15		13		5	1	20		1	1	3		1		2		2				
7	5	2	41	7	11	6	10	1	3	3			5	2	1		1		1					
-8	1	3	3	1		3			1	7						1		6						
8	3		16	2	14		3		1		2				1									
-9			1	3	1					1								2		1				
9	1	3	22			8	6	1		2			1		1		1							
-10	1		1	1		9				4			1	1		1		1		1				
10	2	2	5	1	4	1	3		4	1				1					3					
-11	3															2								
11	4	1	2	1			2										2							
-12		1	2	4		4		1				1		2				5		1				
12	4		6		6	6	1	2	2		1													

Ludovic Florin : succession des intervalles entre deux notes consécutives dans les compositions de John Coltrane 11▲

Deux derniers tableaux montrent enfin que, dans les compositions des deux dernières années, le pourcentage de quartes et de quintes justes augmente :

	2ndes min.	2ndes maj.	3ces min.	3ces maj.	4tes justes	5tes dim. (ou 4tes aug.)
Ascendants	39	135	106	56	67	5
Descendants	61	257	112	76	50	7
Pourcentage	9,09 %	35,67 %	19,83 %	12,01 %	10,64 %	1,09 %

5tes justes	6xtes min. (ou 5tes aug.)	6xtes maj. (ou 7es dim.)	7es min.	7es maj.	8ves justes
36	11	14	5	3	9
21	8	3	9	1	8
5,18 %	1,73 %	1,54 %	1,27 %	0,36 %	1,54 %

▲12 Ludovic Florin : intervalles entre deux notes consécutives dans les compositions de John Coltrane de 1965-66 (23 compositions)

	2ndes min.	2ndes maj.	3ces min.	3ces maj.	4tes justes	5tes dim. (ou 4tes aug.)
Ascendants	37	80	24	2	40	
Descendants	41	63	20	6	19	
Pourcentage	20,67 %	37,93 %	11,67 %	1,59 %	15,65 %	0 %

5tes justes	6xtes min. (ou 5tes aug.)	6xtes maj. (ou 7es dim.)	7es min.	7es maj.	8ves justes
9	4	4	3		3
13	2		1		6
5,83 %	1,59 %	1,06 %	1,06 %	0 %	2,39 %

▲13 Ludovic Florin : intervalles entre deux notes consécutives dans les compositions de John Coltrane de 1967 (13 compositions).

Le logiciel « Monika » a été développé et s'est métamorphosé en son successeur dénommé « Charles » ▶110. Ce nouveau programme a été conçu comme le prolongement de la théorie des vecteurs harmoniques ▶111. Sa fonction principale est de calculer les pourcentages respectifs de vecteurs dominants et sous-dominants ainsi que les fréquences des paires de vecteurs.

▶110 En hommage à Charles Kœchlin.

▶111 *Cf.* chapitre XIII, p. 480-482.

3.5 Technologie

On vient de voir avec « Monika » et « Charles » deux exemples de logiciels d'aide à l'analyse. Les programmes de traitement du son permettant de répéter en boucle un fragment, de le ralentir sans en altérer ni les hauteurs ni la qualité de son se révèlent de précieux outils d'aide à la transcription. Ils peuvent aussi être d'un grand secours pour l'analyse de phénomènes rythmiques complexes, surtout dans les tempos très rapides. Ils peuvent aussi constituer des outils pour des études plus générales. André Hodeir, entre 1978 et 1986, a dirigé à l'IRCAM ▶112 un programme de recherches consacré au jazz.

> « Plus encore que la qualité de la pulsation qui, dans la pratique jazzistique, matérialise et objectivise la donnée première qu'est le tempo, c'est le phrasé mélodique qui apparaît comme le principal vecteur de courant spécial, de cet indéfinissable frisson rythmique, propre au jazz, qu'on a appelé *swing*. [...] Persuadés comme nous l'étions [...] de l'existence objective du phénomène, il nous a semblé rationnel d'utiliser, pour en montrer les lois, les moyens que la technologie moderne met à la disposition des chercheurs. Nous nous sommes tournés vers l'ordinateur ; et ce faisant, nous avons rejoint, de quelque manière, le petit nombre de chercheurs qui, en Amérique et ailleurs, travaillent sur le phrasé, la recherche que nous entreprenions s'inscrivant à l'intérieur du domaine plus large de l'étude du phrasé musical. » ▶113

Les logiciels permettant de visualiser le son peuvent être également utilisés. L'acousmographe est un programme développé par le Groupe de Recherches Musicales. C'est « un logiciel d'écoute et de représentation visuelle de la musique. Il permet le repérage, l'annotation et la description approfondie de toute musique ou de tout document sonore. Ses fonctionnalités permettent de réaliser à partir d'un signal sonore une présentation élaborée en vue de l'enseignement des musiques non écrites. » ▶114. Steve Lajoie, dans ses présentations analytiques d'œuvres de Miles Davis et Gil Evans inspirées de l'analyse du style de Jan La Rue ▶115, fait systématiquement figurer le graphe stéréo produit par le logiciel « ProTools ». La présence de ce graphe permet de visualiser des variations d'intensité.

* *
*

Les théories, méthodes, outils examinés dans ce chapitre ont été élaborés, souvent collectivement et sur des périodes parfois étalées, par nombre d'analystes. Mais on trouve peu ou pas dans leurs rangs de musiciens professionnels d'envergure. Existe-t-il des systèmes compositionnels imaginés par des musiciens, qui peuvent servir aussi l'analyse ou au moins aider à la compréhension des œuvres de leurs auteurs ? C'est ce qu'on peut essayer de voir dans une dernière partie de ce chapitre.

▶112 **Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique, Paris.**

▶113 **Hodeir 1995, p. 36.**

▶114 **http://www.ina.fr/entreprise/activites/recherches-musicales/index.html, consulté en mai 2008.**

▶115 ***Cf.* chapitre XIII, p. 471-478.**

4 Systèmes compositionnels

On a évoqué plus haut la difficulté à définir le mot jazz et la réticence qu'ont éprouvée de nombreux musiciens à se placer sous cette banderole [116]. Certains ont cherché des substituts au terme jugé problématique. Christopher G. Bakridges en a proposé une liste dans un essai consacré aux musiciens afro-américains qui ont, à un moment de leur carrière, choisi de travailler en Europe :

> « Des artistes africains-américains existant dans un art *élevé* plutôt que *populaire*, ont créé pour leur travail une variété de noms qui s'écartent du terme attrape-tout "jazz", incluant ce qui suit :
>
> Yusef Lateef : *Autophysiopsychic Music* [117]
>
> Anthony Braxton : *Tri-axium Writings*
>
> Ornette Coleman : *Harmolodic Theory*
>
> William "Butch" Morris : *Theory of Conduction*
>
> George Russell : *Chromatic Lydian Concept of Tonal Organization*
>
> Wadada Leo Smith : théories de *Ankhrasmation and A New World Music*
>
> Rashied Ali : *prima materia*
>
> Jack DeJohnette : *omnidirectional music*
>
> Oliver Lake : *expandable language*
>
> Joe McPhee : *lateral composition*
>
> Roscoe Mitchell : *Scissors Music*
>
> Bill Dixon, Leroy Jenkins, Marion Brown, Muhal Richard Abrams, George Lewis, Bobby Bradford, John Carter, Sam Rivers et William Parker choisissent *creative music*
>
> Cecil Taylor : *constructivism*
>
> Glenn Spearman : *alternative auditory architecture*
>
> L'esthétique transcendante de Sun Ra publiée en privé sous le titre *Immeasurable Equation*
>
> Max Roach, Rahsaan Roland Kirk, Art Ensemble of Chicago, Archie Shepp, Horace Tapscott, Randy Weston, et William Shadrack Cole : *Black Classical Music* et des évaluations afrocentriques. » [118]

De quels « travaux » s'agit-il en occurrence ? De leurs propres musiques auxquelles ces musiciens ont voulu donner une nouvelle appellation ? De systèmes compositionnels à part entière ? De manifestes théoriques précisant les enjeux de leur production ? Ou encore de leur propre musique en tant que production théorique ? Chacune de ces configurations, je crois, peut se retrouver dans cette énumération hétéroclite.

De son côté, dans un article se proposant de faire le point sur l'état de la théorie en jazz, Henry Martin écrivait en 1996 :

> « La théorie spéculative du jazz est en curieux état. Si l'on se retourne sur l'histoire, il devient clair que l'Âge d'or de la théorie spéculative fut les années 1950

[116] *Cf.* chapitre I, p. 29.

[117] Je choisis de ne pas traduire les diverses appellations.

et 1960, car c'était le temps où des idées réelles, bien articulées, façonnaient la performance et l'expérimentation dans le jazz et les traditions apparentées. Par exemple, le *Lydian Chromatic Concept* de [George] Russell a affecté beaucoup du jazz de l'époque, comme le fit aussi le Troisième Courant. On serait bien en mal de penser à quelque pensée musicale théorique qui ait eu depuis autant de puissance. Peut-être est-ce parce que de nos jours, les musiciens préfèrent mettre leurs idées directement en pratique – on pense à l'harmolodie d'Ornette Coleman – plutôt que de publier du matériel à leur propos. Ou peut-être y a-t-il une telle pléthore d'idées spéculatives sur la composition musicale et la performance qu'aucune d'elles n'a été capable de gagner la reconnaissance qu'a connue le *Lydian Chromatic Concept*. Dans les années 1950, Russell, tout simplement, avait le terrain à lui seul.

Quoi qu'il en soit, je pense que les musiciens de jazz devraient accueillir positivement les nouvelles idées sur la conception de leur musique, à la fois l'improvisation et la composition. Par exemple, nous connaissons tous le groupe de musiciens et de théoriciens influents qui, depuis des décennies maintenant, ont été immergés dans la méthode des douze sons et ses ramifications, et qui suggèrent continuellement de nouveaux modes d'organisation musicale les uns aux autres. Ils ont constitué un formidable corpus d'œuvres, fondement de nombre de compositions du vingtième siècle. Nous pourrions en prendre quelque chose pour le jazz et les pratiques musicales qui lui sont reliées : il n'y a eu aucune direction de la théorie du jazz "avançant" dans un sens comparable à la théorie des douze sons en musique de tradition savante. » ▶119

Plusieurs questions, à mon sens, sont posées par ce texte. Je les évoquerai en m'appuyant sur les trois mouvements cités dont les deux premiers font partie de la liste de Christopher G. Bakridges : le *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* de George Russell (LCCTO), l'harmolodie d'Ornette Coleman et le Troisième Courant, principalement représenté par Gunther Schuller.

Seul, je crois, le premier mérite le nom de théorie. Celle-ci est explicitée dans un livre qui a connu plusieurs évolutions et éditions successives ▶120. Le Troisième Courant ne s'est jamais à ma connaissance donné pour une théorie, mais plutôt comme un mouvement fondé sur une croyance incarnée dans le pari qu'une troisième forme de musique devait émerger entre jazz et tradition savante, réalisant une fusion entre certains éléments provenant respectivement de l'un et de l'autre, principalement improvisation et écriture. Quant à l'harmolodie, son inventeur, Ornette Coleman, n'a jamais produit de texte explicitant ce qu'il entendait par ce mot. Tout au plus des allusions distillées, de place en place, ont-elles alimenté une curiosité sur une théorie dont son initiateur se plaît à nous laisser deviner un contenu et un sens plutôt obscurs.

Quelles ont été les influences respectives de ces trois mouvements ? L'harmolodie, de par son évanescence, pouvait difficilement faire école, sauf à travers une certaine vision de la musique, un certain esprit. Mais il s'agit en l'occurrence de la vision et de l'esprit contenus dans la musique d'Ornette Coleman elle-même, pas dans une théorie de fait absente. Dans cette mesure, le saxophoniste - compositeur occupe ici

▶118 Bakridges 2007, p. 250-251.

▶119 Martin 1996c, p. 13.

▶120 *Cf.* chapitre XIII, p. 499-501.

une position similaire à celle d'autres grands musiciens phares. Je crois que tout le monde convient que le Troisième Courant a été un échec, sinon esthétique car de très belles œuvres ont été écrites et jouées, mais dans sa prédiction. L'écriture dans le jazz existait avant et s'est poursuivie après, mais pas dans la forme qu'imaginaient les initiateurs de ce courant. Non seulement il n'a imposé aucune dominance, mais la production s'est très vite tarie pour réduire l'entreprise à un épisode, non pas mineur, mais local de l'histoire du jazz.

Le cas du LCCTO est plus complexe. Je dois avouer un certain scepticisme sur son influence réelle. Certes, certains musiciens d'importance ont déclaré que la théorie les avait inspirés, mais il est difficile, me semble-t-il, d'en identifier des traces tangibles, visibles. Il n'est pas à ma connaissance de textes qui aient détaillé des manifestations concrètes de l'utilisation de la théorie. En revanche, je suis persuadé que George Russell est un très grand musicien qui a eu une influence considérable sur ses pairs et sur la postérité. Mais je vois ce rayonnement plutôt dans sa musique que dans sa théorie. De la même façon que pour Ornette Coleman finalement, à cette différence qu'avec Russell une véritable théorie a été exposée dans un ouvrage bien concret.

Comme on suivra Henry Martin dans son constat qu'aucun autre corps de théorie ne prit ensuite le relais, le bilan, somme toute, est assez maigre ▶121. Il me semble que cet auteur donne la clé de la question en avançant, tout simplement, que « les musiciens préfèrent mettre leurs idées directement en pratique ». Il n'y a rien d'insultant à estimer que les musiciens de jazz ne sont pas des théoriciens au sens où ils n'écrivent pas de théorie. Ils produisent de la théorie par leur pratique et sans doute l'héritage de la tradition orale est pour beaucoup dans ce rapport à la théorie. Gil Evans répétait à qui voulait l'entendre : « je ne suis pas un penseur ». Est-il pourtant un musicien de jazz qui a plus pensé sa musique et dont la musique a donné à penser ? Mais il n'a pas eu pour cela besoin d'un corps de théorie consigné, emprunté à d'autres ou forgé par ses soins.

La dernière partie de la citation est ambiguë. L'auteur appelle-t-il de ses vœux une application au jazz de la théorie des douze sons ou une théorie nouvelle portant la même ambition et connaissant le même rayonnement ? Dans le premier cas, on serait tenté de répondre que, précisément, une telle adaptation n'est pas advenue de façon significative, et qu'il y a sans doute des raisons à cela. Soit que le jazz ne peut pas faire de place en son sein à ce système musical particulier, soit plus généralement que le jazz ne soit pas une musique de système. On rétorquera sans doute qu'il n'a eu aucune difficulté à intégrer le système tonal, qu'il s'est même largement appuyé dessus pour sa fondation. Je ne chercherai pas à donner de réponse précise à cette question, mais il me semble que la réalité de la musique telle qu'elle se fait impose certains faits. L'éclatement, le mouvement centrifuge qui affecte le jazz depuis 1975, qui m'a fait parler, peut-être improprement, de période postmoderne, me paraît aller dans le sens opposé à celui, sinon de la production, mais en tout cas de la dominance de corps de théorie musicale prescriptifs. L'avenir démentira peut-être cette hypothèse.

▶121 Frédéric Saffar, dans une thèse consacrée à George Russell et au LCCTO (Saffar 2007), trace un inventaire d'ouvrages théoriques qui ont pu avoir une influence repérable dans le jazz. Outre celui de George Russell qui forme l'objet de son étude, il y évoque notamment le *Schillinger System of Musical Composition* de Joseph Schillinger (1845-1943), le *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* de Nicolas Slominsky, datant de 1947. On pourrait également citer l'influence de l'enseignement de Vincent Persichetti (1915-1987) évoquée par de nombreux musiciens du bebop, et aussi, bien sûr, de celle de Lennie Tristano.

Cette position dont je prends toutefois le risque n'implique pas pour autant d'ignorer les mouvements évoquées dont on se contentera de rapporter quelques traits.

4.1 *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (George Russell)

La première édition du LCCTO date de 1953. Elle fut suivie de deux éditions révisées, en 1959 et 2001 [122]. L'introduction de l'édition de 1959 indique :

> « Le Concept Lydien Chromatique d'Organisation Tonale est un concept chromatique qui fournit au musicien une perception consciente du spectre complet des couleurs tonales disponibles à l'intérieur du tempérament égal. Il ne comporte pas de règles, d'obligations et d'interdits. Il ne s'agit donc pas d'un système, mais plutôt d'une conception ou d'une philosophie de la tonalité au travers de laquelle on espère que l'étudiant trouvera sa propre identité. » [123]

Le LCCTO me semble représenter une version particulière et précoce de la *chord-scale theory*, laquelle devait par la suite se répandre à travers le monde, dans tout le système éducatif du jazz qui commençait alors tout juste à se mettre en place. Elle reste aujourd'hui encore la théorie dominante dans l'enseignement du jazz. La « Première leçon » du LCCTO s'ouvre sur un paragraphe intitulé « Détermination de la gamme parente d'un accord » :

> « Très fréquemment, le musicien de jazz doit improviser à partir d'une grille harmonique. Notre première leçon traite de la conversion d'un symbole d'accord en la gamme qui transmet le mieux la sonorité de cet accord. Nous appellerons cette conversion Polymodalité Verticale. Dans la Polymodalité Verticale, la mélodie est dictée par l'accord. Nous nous occuperons de ce type de mélodies (Polymodalité Verticale) durant nos quatre premières leçons. Dans les leçons suivantes, nous apprendrons qu'une mélodie peut être fondée sur une base plus large qu'un simple accord. » [124]

Le concept de « Polymodalité Verticale » est sans doute proprement russellien, mais l'idée est bien celle que « la mélodie est dictée par l'accord », fondement de la *chord-scale theory*, qui représente un tournant fondamental par rapport à la théorie tonale et ses fonctions. Il n'est sans doute pas innocent que ces réflexions apparaissent dans le courant des années 1950, période où précisément la tonalité, jusqu'alors principal fondement harmonique du jazz avec le blues, se voit progressivement remise en cause, jusqu'à l'éclatement du free jazz et l'apparition concomitante de la modalité. La dissolution des fonctions harmoniques appelle sans aucun doute, dans le cadre de l'improvisation jazz, de repartir de l'accord pour déterminer des gammes. Pour autant, cela ne doit pas mener à ignorer les possibles liens qui unissent les accords, lesquels, même dans les situations non tonales, ne s'enchaînent pas de façon arbitraire. C'est donc une vision atomisée des accords qui l'a souvent emportée, pour laquelle il suffirait de disposer du catalogue des gammes correspondant à chaque accord. Le vrai problème est que cette démarche a ensuite été appliquée – ce qui semble

[122] Russell 2001.

[123] Traduit par Frédéric Saffar : Saffar 2007, p. 215.

[124] Saffar 2007, p. 216.

logique une fois franchi le premier pas – indistinctement, en particulier pour des situations tonales où, si l'on veut, « cela marche », mais où on oublie la dimension principale du système concerné.

Je ne crois pas que le LCCTO évite complètement cet écueil. En tout cas, George Russell semble, dans le LCCTO, faire l'impasse sur la nature des textes harmoniques et ne considérer l'accord qu'en soi, hors contexte. Le texte de 2001 ne reprend pas la même introduction, mais l'exemple sur lequel l'auteur s'appuie le plus souvent est celui des huit premières mesures de « All The Things You Are », le standard de Jerome Kern, composition tonale s'il en est (même si les modulations sont en nombre plus élevé que la moyenne des morceaux du même répertoire). De nombreux raisonnements, dans le livre, considèrent les accords de la séquence un à un, sans tenir compte des fonctions tonales.

Pour sa fondation, la théorie russellienne s'appuie explicitement sur la série des harmoniques (édition de 2001) :

> « La série des harmoniques [...] introduit l'intervalle de quinte, suivant immédiatement l'octave initiale. *La quinte est ainsi établie comme l'intervalle harmonique le plus fort*. À la base de la série des harmoniques, la quinte est son intervalle fondateur ou sa pierre angulaire.[...] L'établissement de l'intervalle de quinte comme l'intervalle harmonique le plus fort représente la contribution la plus importante de la série des harmoniques au principe fondamental du [LCCTO] – le Principe de Gravité Tonale. Un ordre ascendant de six intervalles consécutifs de quintes offre, plus que tout ordre d'intervalles, la base sonore la plus scientifique sur quoi structurer une théorie objective de la musique. *La Gravité Tonale, ou "magnétisme tonal", au sein d'une pile d'intervalles de quintes se déroule dans une direction descendante* [...] ; le son Fa dièse cède le pas au *si* comme sa tonique – Fa dièse et *si* se rendent à l'autorité "tonique" de *mi*, et ainsi de suite le long du cycle des quintes – la pile entière conférant l'autorité tonale ultime au son le plus bas, Do. De cette façon, un ordre de six quintes représente un CHAMP TONAL DE GRAVITÉ auto-organisé. Renforcée par l'autorité tonale ultime, la Tonique Lydienne rend la pareille en fonctionnant comme le centre d'un champ de gravité tonal auto-organisé dans lequel tous les phénomènes tonals sont gradués sur la base de leur relation proche ou éloignée par rapport à elle. Cette organisation tonale est appelée une GAMME CHROMATIQUE LYDIENNE. La Tonique Lydienne est son "Soleil Absolu". » ▶125

Je ne suis pas certain que cette vision de la série harmonique soit toujours d'actualité, mais les vrais spécialistes de la question en jugeront mieux qu'on ne saurait le faire ici. Quoi qu'il en soit, c'est le fondement sur lequel l'auteur s'appuie pour établir que la gamme lydienne, soit Do - Ré - Mi - Fa♯ - Sol - La - Si - Do, constitue le nouveau socle sur lequel s'élabore tout un système nouveau. Mais ce système n'établit pas de relations fonctionnelles. Il articule plutôt entre elles toute une panoplie de variantes de la gamme originelle.

Je ne souhaite pas toutefois me prononcer négativement sur le contenu de l'ouvrage. Il aurait fallu pour cela l'étudier plus en profondeur. Je ne peux en revanche

▶125 **Russell 2001, p. 10-11.**

m'empêcher d'être frappé par l'acuité de la vision – de la pré-vision – contenue dans un entretien de 1960 avec Burt Korall, alors que George Russell ne cherche pas précisément à « faire de la théorie » :

> « Les techniques vont devenir plus complexes, et ce sera un défi pour le compositeur de maîtriser les techniques tout en préservant son approche intuitive. Et ce sera un défi pour l'improvisateur de maîtriser ces techniques tout en préservant la dignité intuitive, terrestre du jazz. Spécifiquement, nous allons vers un âge pan-rythmique, pan-tonal. Je pense que le jazz va contourner l'atonalité parce qu'il a, de fait, des racines dans la musique folklorique et que la musique folklorique est fondée sur des échelles. L'atonalité nie la gamme. Je pense que le jazz sera intensément chromatique : mais vous pouvez être chromatique et ne pas être atonal. La réponse semble résider dans la pan-tonalité. La nature originelle folklorique des gammes est préservée et ainsi, parce que vous pouvez être en plusieurs tonalités à la fois et/ou séquentiellement, cela crée aussi une sorte de sensation très chromatique, ce qui revient en quelque sorte à être atonal avec un son à la Big Bill Broonzy. VOUS POUVEZ RETENIR LA BIZARRERIE [YOU CAN RETAIN THE FUNK]. » ▶126

Peut-on mieux résumer ce qui s'est produit dans la décennie 1960 ? Était-il si courant et si facile de « voir » à cette époque ce qui allait advenir. George Russell est bien un grand musicien de jazz et un visionnaire.

4.2 L'harmolodie (Ornette Coleman)

Le néologisme *harmolodic*, créé par Ornette Coleman, provient de la contraction des termes *harmony*, *movement* et *melodic*. L'expression semble apparaître pour la première fois sur les notes de pochette de l'album *Skies of America*, paru en 1972, dans lequel la pièce éponyme est jouée par un orchestre symphonique :

> « *"Skies of America"* est une collection de compositions et l'orchestration pour orchestre symphonique est fondée sur une théorie nommée Théorie harmolodique, qui utilise la mélodie, l'harmonie et l'instrumentation de mouvements de formes. [...] Je souhaiterais vivement dire à ceux qui jugent la musique pour sa valeur publique que *"Skies of America"* est fondée sur les quatre clés, basse, soprano, ténor et alto. L'écriture s'applique à la modulation harmolodique qui signifie moduler en registre mais sans changer de clés. Il y a huit thèmes et un mouvement harmolodique pour chaque thème. Le *voicing* de l'orchestre est écrit très haut parce que je voulais que le son de l'orchestre crée une image sonore très claire de ciel et de terre, aussi bien qu'une sensation de nuit, d'étoiles et de lumière du jour. Les mouvements sont écrits libres de clé et utilisent un mélange collectif total des instruments transpositeurs et non transpositeurs utilisant les mêmes intervalles. » ▶127

Comme l'atteste cette citation et comme l'indique Peter Niklas Wilson, l'un des deux biographes d'Ornette Coleman :

> « La définition moins que précise (et ainsi typique) que l'on trouve ici aide à expliquer pourquoi, à ce jour, s'est produite une telle confusion à propos du terme technique. » ▶128

▶126 George Russell, *in* Feather 1973.

▶127 Ornette Coleman, notes de pochette de *Skies of America*, Columbia KC 31562, 1972.

▶128 Wilson 1999, p. 72. L'autre ouvrage de référence sur Ornette Coleman est celui de John Litweiler (Litweiler 1992).

Un livre explicitant la théorie, toujours annoncé, n'a jamais paru. Ornette Coleman lui-même s'en est expliqué de la façon suivante :

« La raison pour laquelle je ne l'ai pas encore publié est que j'aimerais en fait l'écrire comme un roman, pour qu'ainsi, même les gens qui ne font pas de musique puissent s'y intéresser et peut-être faire de la musique eux-mêmes. » ▶129

Peter Niklas Wilson, de son côté, émet l'hypothèse suivante :

« L'un des principaux obstacles à la publication du texte doit être la façon particulière qu'a Ornette Coleman de discuter de la musique. Presque tous les entretiens d'Ornette Coleman contiennent d'abondants exemples de sa façon de penser la musique, métaphorique et richement associative, laquelle se prête difficilement au cadre conceptuel de la théorie académique. Même traduits en ces termes, ils sont utilisés d'une manière très personnelle. » ▶129

On l'aura compris, l'harmolodie d'Ornette Coleman n'est pas une théorie au sens conventionnel du terme. Elle relève plutôt d'une vision du monde, celle de son auteur. Elle a ainsi suscité les accusations les plus vives de mystification ou au contraire des adhésions sans aucune réserve ni recul critique. La position la plus sage me paraît être celle de Peter Niklas Wilson qui, faute de texte de référence structuré, s'efforce de reconstituer ce qui apparaît à la fois comme un puzzle et un jeu de piste, de deux façons. 1. Formant l'hypothèse que la musique d'Ornette Coleman elle-même doit être un produit de la théorie, il repart de cette musique et l'examine dans le but d'y retrouver des constantes, lesquelles seront supposées illustrer les points principaux de la théorie. 2. À partir de ce que l'on peut savoir des indications que Coleman a pu donner à ses musiciens ou à des étudiants, Wilson cherche à recueillir des éléments aidant à recomposer une image de la théorie. La première recherche, sur la musique, est synthétisée dans un paragraphe intitulé « concepts et procédures », décliné en cinq points.

« *Libération métrique*

Depuis le début existe dans la musique de Coleman une tendance à casser le tempo régulier à 4/4, pour re-grouper le mètre – tout en gardant une pulsation régulière – en réponse aux demandes de la ligne mélodique, pour évoluer dans des unités métriques irrégulières.

Polymodalité

[...] Bien que les lignes mélodiques [de Coleman] – les thèmes aussi bien que les improvisations – soient presque toujours tonales sans ambiguïté, le centre tonal peut soudain se déplacer. Dans le jeu de Coleman avec le quartette et le trio ▶130 [...], on peut légitimement parler de "polymodalité successive" et dans Prime Time [...] "polymodalité simultanée" ▶131.

Changements de tempo

De soudains changements de tempo collectifs [...] se trouvent surtout dans la musique du trio Coleman - Izenson - Moffett (1962-67) et dans les enregistrements du quartette Coleman - Redman - Garrison - Jones (1968). Dans des groupes plus anciens ou plus récents, de tels changements de tempo sont généralement réservés aux thèmes, pas aux improvisations.

▶129 Wilson 1999, p. 73.

▶130 Il s'agit vraisemblablement du quartette originel avec Don Cherry, Charlie Haden et Billy Higgins ou Ed Blackwell, et du trio avec David Izenson et Charnett Moffett.

▶131 Si l'on suivait les préceptes de Simha Arom, on préférerait sans doute pour ces deux situations « hétéromodalité » et « polymodalité ».

Transposition d'une tierce
De son propre aveu, Ornette Coleman n'était pas initialement informé que le saxophone alto transpose d'une tierce mineure. [...] De ce conflit entre les hauteurs transposées et non transposées, il devait plus tard dériver un ensemble de procédures incluant le déplacement subit d'éléments mélodiques d'un intervalle de tierce mineure. [...]

Mouvement harmolodique parallèle
En rapport direct avec le point précédent se trouvent deux procédures particulières de mouvement mélodique parallèle : l'un permet aux instruments transpositeurs et non transpositeurs de lire la même partition [...], l'autre permettant à différents instruments de lire la même partition dans des clés différentes [...]. » [132]

La seconde recherche est résumée dans une partie intitulée « l'harmolodie comme reconstruction créative de la théorie musicale occidentale ». Elle énonce quatre points.

« 1. *Les intervalles comme points de départ*
Pour Coleman, la qualité d'un intervalle musical est plus importante en soi que la relation des notes composant l'intervalle dans quelque tonique putative que ce soit. L'improvisation est ainsi d'abord orientée vers la structure intervallique du thème, sans regard pour les relations tonales ou pour la position absolue de l'intervalle dans le tout harmonique.

2. *L' harmonie se crée elle-même*
Si l'improvisation est considérée comme un libre jeu avec des intervalles, alors la question de la conformation à des paramètres harmoniques pré-décidés devient sans objet. L'harmonie n'est pas quelque chose de prédéterminé, mais émerge de l'interaction des lignes improvisées dans leur ensemble.

3. *Le libre choix du registre*
En accord avec la primauté de l'intervalle sur la position de l'intervalle dans la séquence de douze demi-tons, les performeurs produisent différentes versions du même matériel à travers différentes interprétations. Par exemple, s'ils jouent des instruments transpositeurs comme s'ils étaient tous en Do, ou lisent la même partition dans des clés différentes. [...] Une conséquence de cette liberté de transposition et de choix de registre est que la basse – et la mélodie – les parties "primaires" et "secondaires" sont toutes librement interchangeables et toutes également valides.

4. *L'ensemble comme lieu de communication libre*
Le jeu de l'ensemble harmolodique, tout du moins idéalement, est libre des hiérarchies présentes dans les formations de jazz : chaque musicien cherche son propre espace dans le son de groupe, assumant ici un rôle principal, là un rôle de soutien, sans séquence fixe de solos. L'improvisation harmolodique revient ainsi à une libre improvisation collective sur un matériel donné à l'avance : un processus de libre échange entre les musiciens [...]. » [133]

Ce dernier point ouvre sur ce qui résume à mon sens le mieux la théorie : une vision, un « programme musico-philosophique dont le but est d'inspirer la créativité individuelle » [134] :

[132] Wilson 1999, p. 74-75.
[133] *Ibid.*, p. 85-87.
[134] *Ibid.*, p. 74.

« Derrière cette idée d'un discours musical égalitaire repose un élément d'utopie sociale fondé sur la compatibilité de la créativité collective et individuelle. Cela a beaucoup de sens pour Coleman : "L'harmolodie signifie la transposition de tout son dans votre propre jeu, sans avoir à renoncer à votre propre identité dans le processus… Je crois que c'est probablement l'une des voix les plus démocratiques qui soient pour exprimer les contenus artistiques". » [135]

4.3 Troisième Courant

Je me contenterai ici de citer une définition qu'en a donnée en 1981 l'un de ses créateurs, Gunther Schuller, dont l'intention, de façon inattendue, n'est pas si éloignée de celle exprimée par Ornette Coleman à propos de l'harmolodie :

« Le Troisième Courant est une façon de composer, d'improviser et de jouer qui unit les musiques plutôt que de les séparer. C'est une façon de faire de la musique qui tient pour acquis que *toutes les musiques sont créées égales*, coexistant dans une belle fraternité/sororité des musiques qui se complètent et se font fructifier les unes les autres. C'est un concept global qui permet aux musiques du monde – écrites, improvisées, transmises, traditionnelles, expérimentales – de s'unir, d'apprendre les unes des autres, de refléter la diversité humaine et le pluralisme. C'est la musique du rapprochement, de l'*entente* [136] – pas de la compétition ni de la confrontation. C'est aussi le produit logique du *melting-pot* américain : *E pluribus unum.* » [137]

Et son anti-définition :

« Ce que le Troisième Courant n'est pas :

1. Ce n'est pas du jazz avec des cordes.
2. Ce n'est pas du jazz joué sur des instruments "classiques".
3. Ce n'est pas de la musique classique jouée par des musiciens de jazz.
4. Ce n'est pas insérer un peu de Ravel ou de Schoenberg entre des accords de bebop – pas plus que l'inverse.
5. Ce n'est pas du jazz dans une forme de fugue.
6. Ce n'est pas une fugue jouée par des musiciens de jazz.
7. Ce n'est pas fait pour se débarrasser du jazz ou de la musique classique ; c'est juste une autre parmi de nombreuses options pour les musiciens créatifs d'aujourd'hui.
8. Et par définition, il n'existe rien comme du "jazz Troisième Courant" ». [138]

[135] Wilson 1999, p. 87.

[136] En français dans le texte.

[137] Schuller 1981, p. 119.

[138] *Ibid.*, p. 120.

PROLONGEMENTS

1 Prolégomènes

Les différentes procédures étudiées aux chapitres précédents ouvrent sur diverses possibilités d'analyses particulières d'œuvres particulières. Ces analyses produisent des résultats relativement inertes en eux-mêmes, lesquels prennent leur sens si on les interprète, si l'on prolonge le processus. Se constitue ainsi un après de l'analyse qui résonnera par rapport à l'avant qu'ont représenté les hypothèses éventuelles qu'avait annoncées l'analyse ou qu'au contraire elle a laissées dans l'ombre. Peut-être même sont-elles inconscientes chez un analyste qui s'appuie sur elles sans le savoir. Qu'en est-il alors des conclusions ? Viennent-elles vérifier ces hypothèses, les infirmer, les transformer, voire révéler leur inopportunité ? Parviennent-elles à créer de nouvelles hypothèses qui retournent, *a posteriori*, se placer à la racine de l'analyse ? Essayons d'y réfléchir à partir d'un exemple : l'introduction à l'analyse de deux versions de « Bemsha Swing » (l'une par Thelonious Monk, l'autre par Cecil Taylor), dans laquelle Steven Block énonce quatre points explicatifs de l'analyse proposée [1].

[1] *Cf.* chapitre XIII, p. 463-471.

« Cet article prétend que :

Nombre de techniques de manipulation d'ensembles de classes de hauteurs associées au free jazz se trouvent dans [le] premier style [de Cecil Taylor]. Les historiens du jazz citent le style compositionnel de Taylor des années 50 comme étant essentiellement tonal (bien qu'excentrique). Toutefois, la reprise par Taylor de "Bemsha Swing" contient des développements motiviques associés au free jazz.

Les variations qui mettent en exergue la texture – les clusters d'accord en particulier – ont dans la musique de Taylor une fonction structurelle et référentielle sous-jacente.

Les transformations de classes de hauteurs sont souvent centrales pour la structure improvisationnelle lorsqu'elles sont aux prises avec de la musique fondée sur des grilles. Même quand des riffs jazz et blues standards sont entendus dans un langage essentiellement tonal, ces mêmes riffs peuvent aussi fonctionner comme fondation structurelle pour des improvisations qui ne sont pas elles-mêmes enracinées dans des idiomes jazz et blues standards.

Le free jazz n'est pas révolutionnaire au sens principal de rupture avec la musique de jazz passée. Sa nouveauté repose dans un plus grand accent mis sur les relations motiviques qui, en retour, produisent des invariances intervalliques au sein de l'improvisation. La technique de variation utilisée dans le free jazz peut inclure ou peut ne pas inclure l'utilisation de grilles harmoniques. Dans le "Bemsha Swing" de Taylor par exemple, on trouve une technique de variation qui sert simultanément la structure d'accord sous-jacente tout en encourageant d'autres accents structurels tels que la transformation de classes de hauteurs et la texture. D'autres traits structurels de cette performance dérivent du style de Monk, comme quand l'utilisation par Monk de chromatismes ou d'idées en tons entiers remplacent l'importance de la grille. » [2]

Hypothèses ou conclusions ? Avant ou après ?

Je pense que l'on peut tout à fait concevoir une analyse qui produit ses hypothèses au fur et à mesure du processus, même s'il est certain que l'analyste ne s'engage jamais dans le processus, sans idée, sans *a priori* sur son objet. Comment l'auteur présente ensuite l'analyse, comment il recompose le processus pour le lecteur, est une autre affaire. Mais il me paraît hasardeux de postuler que l'analyse ne peut que vérifier ou infirmer une hypothèse, et qu'elle ne peut, par son mouvement même, par sa dynamique, infléchir des hypothèses, voire les créer de toutes pièces. C'est pourquoi on ne parle ici ni d'hypothèses, ni de conclusions, mais de prolongements, au sens d'une généralisation à partir d'un matériau analytique produit au cours d'un processus de découverte (et non nécessairement de vérification-validation). Et peu importe finalement que cette généralisation se présente comme un avant confirmé (hypothèse) ou comme un après déduit (conclusion). L'important est qu'un discours de portée plus générale, le plus argumenté possible, soit indexé sur un résultat analytique produit le plus rigoureusement possible, et que l'on puisse observer le lien posé entre les deux et sa validité.

[2] Block 1997, p. 206-207.

Parallèlement, il est un « avant » de l'œuvre, en l'espèce ses déterminants, de deux ordres : les parties non musicales (socio-historiques, économiques, culturelles, etc.) et musicales (moment stylistique, état du savoir musical, etc.) du contexte.

On a déjà largement évoqué les conflits entre les tenants de chacune de ces deux parties comme déterminant principal. Le free jazz et ses liens avec les tensions raciales de sa période d'émergence – luttes des Afro-Américains pour les Droits Civiques, émeutes et violences qui marquèrent la période – est un terrain d'élection apprécié pour les partisans de la mise en exergue du contexte non musical [3]. C'est parfois plus qu'un lien qui est postulé, plus qu'un reflet, mais une véritable relation d'osmose, voire « effet et symptôme » d'un changement, comme il a pu parfois être question :

> « Le "free" de free jazz ne signale pas seulement le rejet et/ou le dépassement d'un certain nombre de normes musicales qui furent celles du jazz, il oppose musique colonisée à musique et culture impliquées dans et produites par la lutte anti-impérialiste et révolutionnaire. Situation, à l'intersection du champ culturel et du champ politique, que résume assez bien Archie Shepp : "le nouveau jazz c'est le vieux jazz. Rien de vraiment nouveau là-dedans, si ce n'est un message qui n'avait jamais pu être *formulé jusqu'à maintenant. [...] Les Noirs américains, pendant longtemps,* se sont vus imposer un point de vue qui n'était pas le leur." Ce qui se produit dans le free jazz d'innovations proprement musicales vaut d'abord comme effet et symptôme d'un changement plus général : le rapport des Noirs américains à leur culture, la place que celle-ci en vient à jouer directement dans leurs luttes politiques. On le voit, l'analyse et la valorisation des seules transformations musicales effectuées par le free jazz reviendraient à occulter ce qui, au niveau politique, les détermine, donc à occulter finalement l'instance politique elle-même. » [4]

Certains sont allés plus loin en proposant de réécrire l'histoire, purement et simplement. Ronald L. Morris dans son livre sur le rôle des gangsters dans l'économie du jazz en fait une clé universelle d'une relecture où le musical est tout entier avalé :

> « Quand nous évoquons Duke Ellington, Charlie Parker, Louis Armstrong, Bix Beiderbecke et King Oliver, nous pensons à un certain génie musical, à une créativité sans limites, à des artistes scéniques désireux de faire aimer le jazz au public. Ainsi sommes-nous venus à considérer que, dans un monde qui apprécie les talents musicaux hors du commun, ces hommes, et d'autres avec eux, ont acquis la célébrité uniquement grâce à leur mérite et leur apport novateur. Or, cette hypothèse pourtant bien naturelle ne coïncide aucunement avec la réalité. En effet, dans leur cas, la réussite individuelle a peu à faire avec le talent inné, l'habileté technique ou même la volonté de réussir. Elle a tout à voir avec le fait qu'une grande valeur a été accordée à la musique qu'ils jouaient par certains admirateurs crapuleux qui étaient prêts à payer grassement pour l'entendre et qui ont déterminé économiquement sa sphère d'influence. » [5]

Mais quels que soient les éléments de contexte auxquels il est fait appel et le degré d'importance qu'on leur accorde pour la compréhension de la musique, il s'agit en réalité d'un avant de la musique dans son entier plutôt que de ses œuvres. En effet,

[3] Lesquels, logiquement, récuseront ce terme même de « contexte ». On choisira pourtant ici de le conserver.

[4] Carles - Comolli 1971, p. 20-21.

[5] Morris 1997, p. 13.

on peut bien estimer qu'un contexte social ou musical détermine dans une part plus ou moins grande une musique donnée à une époque donnée, mais c'est une autre chose que de pointer les effets de ces déterminants dans une œuvre donnée du corpus considéré. C'est une des raisons, me semble-t-il, pour laquelle une forme radicale de culturalisme en arrive à dénier à l'acte même d'analyse toute effectivité, comme on l'a vu [6]. En effet, si l'on est persuadé que tout se joue dans un avant socio-historico-culturel (ou dans un « autour » contextuel), on ne voit plus que deux solutions. La première serait d'accréditer les seules analyses qui indexent directement et univoquement des continus musicaux sur des « faits » non musicaux. Steve Lajoie, dans son travail sur Miles Davis et Gil Evans, propose des considérations qui vont dans ce sens :

> « "Blues for Pablo" existe dans l'Amérique des années 1950. Le son sans vibrato de l'ensemble de Gil Evans, une résonance du style des orchestres swing des années 1930 et 1940, suggère la douceur et l'innocence des États-Unis de l'après Seconde Guerre mondiale. La légèreté des passages en swing et tempo doublé suggère le bonheur insouciant de la société américaine moyenne de cette époque. L'absence de la pulsation épaisse souvent associée au blues reflète la satisfaction de l'époque. Les passages au son espagnol et un sentiment plus sombre font allusion à ceux qui furent négligés par la société moyenne des années 1950. L'alternance entre les passages swing en majeur et en double tempo et les passages hispanisants symbolise le conflit entre l'innocence du courant dominant et le mécontentement de ceux qui sont négligés, un mécontentement qui devait plus tard se manifester de façon moins subtile. » [7]

Il est vrai que l'auteur livre ces appréciations dans un chapitre intégré à l'analyse et non comme des conclusions de ladite analyse. Cela ne suffit pas à dissiper l'impression de total arbitraire des associations proposées. Martin Williams propose un contre-exemple éclairant :

> « Dans les années 1930, au milieu de la Grande Dépression, quand personne n'était frappé plus durement que les Américains noirs, l'orchestre de Count Basie jouait avec un élan déferlant, joyeux, et une nouvelle flexibilité rythmique. De telles qualités ne caractérisaient pas seulement l'orchestre de Basie lui-même, elles affectèrent fondamentalement et profondément l'idiome du jazz le plus élémentaire : le blues de douze mesures. » [8]

On pourrait rétorquer que, précisément dans les périodes de crise, les gens ont besoin de légèreté, de divertissement pour oublier leur condition. Mais si chaque exemple peut-être interprété dans un sens et dans l'autre, il devient difficile d'accorder du crédit à ces associations terme à terme entre des donnés musicaux et des caractéristiques supposées de l'époque qui les voit naître ou se développer.

Pour éviter cet inconfort, certains ont pu être tentés par une deuxième solution, consistant à condamner purement et simplement l'exercice analytique lui-même, en ce qu'il ne pourrait produire que des résultats non pertinents quant à la signification réelle de la musique. Une position peut-être moins toxique serait d'en revenir à l'idée de contexte – le terme retrouvant ainsi son sens premier – et à admettre qu'il

[6] *Cf.* chapitre X.
[7] Lajoie 2003, p. 108.
[8] Williams 1993, p. 264.

exerce une influence en quelque sorte de grande dimension. Il fixe des limites, crée des probabilités, oriente les choix, rend certaines choses possibles et d'autres impossibles, mais le sens de l'œuvre ne se résume jamais à ces seules influences, limites, probabilités, orientations, possibilités et impossibilités. Le contexte offre un cadre, un paysage, un air du temps dans lesquels l'œuvre prend naissance et bien sûr, ce cadre, ce paysage, cet air du temps ne peuvent pas être sans conséquence sur l'œuvre. Mais il semble vain de vouloir leur indexer sans médiation et sans partage les objets musicaux. On peut aussi imaginer des éléments locaux exerçant une influence de petite dimension, plus directe mais moins décisive. L'œuvre devient ainsi un dispositif en tension au confluent d'un ensemble de forces elles-mêmes prises dans des temporalités historiques. Identifier les différentes histoires qui peuvent se trouver engagées, c'est tenter de recomposer le paysage, au moins pour partie.

L'analyse, elle, procède depuis l'autre face de l'objet. L'œuvre est achevée, elle existe entièrement quand nous l'abordons pour tenter, par ce geste, non seulement de trouver sa cohérence interne, mais aussi de la relier au monde. Cela ne peut se faire par le même processus, en se contentant de l'inverser, comme s'il suffisait de remonter au contexte par le même chemin. Le risque est toujours de perdre l'œuvre en route. C'est elle qui doit rester le centre et ne jamais se voir ni instrumentalisée, ni réduite à un véhicule transparent. Cela n'empêche pas de s'interroger sur la surface qu'on entend lui accorder :

> « Cette prise en compte de la médiation reste cependant aujourd'hui encore si secondaire auprès desdits spécialistes qu'on les voit au total consacrer beaucoup plus d'énergie à l'étude de l'œuvre d'un Machiavel, d'un Van Gogh ou d'un Boris Vian "en elle-même" qu'à celle de sa réception posthume, pourtant, dans les trois cas cités ici, sans commune mesure avec l'anthume. » ▶9

Cette position est différente de la posture culturaliste radicale avançant que l'œuvre ne dit rien « en elle-même », accréditant son absence d'autonomie et sa complète transparence par rapport au contexte. Il s'agit plutôt ici d'une conception extensive de l'œuvre, ne la limitant pas à son contenu musical (la partition, l'enregistrement), mais incluant sa réception en une sorte de deuxième niveau, esthésique. On ne prend plus seulement en compte la réception du phénomène musical par un auditeur virtuel, mais par la critique, le public, la société, y compris dans des temps débordant de beaucoup l'apparition de l'œuvre, passant ainsi en quelque sorte d'un niveau micro à un macro. Pascal Ory précise bien, toutefois, que cette vision n'escamote pas l'œuvre, lui assigne un rôle actif et pas seulement une place de réceptacle des représentations :

> « L'objection par le *sujet* oblige le culturaliste à ne jamais perdre de vue la nature toujours, en dernière instance, subjective de la représentation, et ce même dans une société prémoderne, caractérisée par la force des pratiques communautaires, où la totalité l'emporte sur le particulier [...]. On se contentera ici de rappeler qu'il entre bel et bien dans le projet culturaliste de donner toute leur place aux productions singulières (aux "œuvres" en particulier) qui contribuent à la construction des représentations collectives. » ▶10

▶9 Ory 2004, p. 16.

▶10 *Ibid.*, p. 18. Bien que le même terme de « culturaliste » soit employé ici, il s'agit plutôt de la position de l'histoire culturelle européenne (« continentale » dirait-on aujourd'hui), différente de celles *cultural studies* anglo-nord-américaines.

L'écueil symétrique, signalé par Yizhak Sadaï, consiste à déplacer l'objet, non pas vers le contexte, mais vers la méthode et d'inverser le rapport de soumission entre l'analyse et l'œuvre :

> « [...] Depuis l'ère schenkerienne par exemple – nous n'avons pas hésité à le dire – on a tendance à confondre ce que pourrait être l'*analyse* d'une œuvre musicale – à savoir ce qui aurait comme but de décrire et de démontrer la spécificité de l'œuvre analysée – avec ce qui ne représente en fait que la *démonstration d'une théorie*, à travers l'"analyse" d'une œuvre choisie. » ▶11

Pour toutes ces raisons qu'on a seulement esquissées ici, ma conviction est que les deux processus doivent être relativement séparés et opérer dans cet ordre : la focalisation sur l'œuvre pour créer un matériau analytique en premier lieu ; le commentaire ensuite, quel que soit le statut du questionnement et sa position. Autre façon sans doute d'exprimer la position du primat de l'analyse du niveau immanent. La démarche privilégiée ici, aboutissant à la proposition d'un aide-mémoire pour l'analyse ▶12, se centre donc autant que faire se peut sur l'œuvre. C'est une analyse du niveau neutre, qui tente de décrire ce qui a été effectivement joué tel que cela nous parvient sur un support enregistré. Le versant poïétique n'est pas pour autant absent. En effet, lorsqu'on se demande si l'on a affaire à du fixé ou à du non fixé, à du fixé écrit ou non écrit, lorsque l'on identifie des codes de jeu à l'œuvre, des consignes, des signaux, de l'improvisation, c'est-à-dire en somme toute l'analyse du niveau de la performance, c'est bien la façon dont ont été produits les sons qu'on essaie de retracer, processus poïétique par définition. Quant au versant esthésique, on peut dire qu'il est absent de cette première étape, en gardant toutefois à l'esprit, comme on l'a signalé, que l'accès à l'œuvre de régime phonographique se fait entièrement ou presque par l'écoute, donc par le versant de la réception ▶13.

Si l'on excepte la première phase du programme, celle de l'identification de l'œuvre, où il est question des auteurs et des dates de la production, toute référence à l'environnement, au contexte, est absente de la première étape. Il me semble en effet que cette référence doit intervenir *a posteriori* et servir justement à alimenter les prolongements de l'analyse, à leur fournir une base solide, construite à partir de faits musicaux les plus avérés qu'il est possible. Ce préalable me semble justement la condition d'un commentaire réellement informé, lequel peut alors se déployer dans toutes les directions potentielles et souhaitées.

Il m'apparaît ainsi que l'idéal de l'analyse serait la situation du *blindfold test* absolu, c'est-à-dire celle où l'on est confronté à l'œuvre, aux sons, sans aucune information, ni sur qui a joué, sur le genre des performeurs, leur couleur de peau, leur communauté d'appartenance ou d'origine ou leurs préférences sexuelles, ni sur l'époque, le contexte historique et culturel, les intentions, les discours, etc. ▶14 Situation utopique puisque, bien entendu, on en sait toujours beaucoup, ne serait-ce que par le fait qu'on choisit l'objet d'une analyse, ce qui implique une découverte préalable et une

▶11 Sadaï 1986, p. 300.

▶12 *Cf.* annexe 1.

▶13 Quant à l'objection selon laquelle toute appréhension d'un objet est subjective, donc relevant de la réception, laquelle ne peut être neutre, elle va de soi et n'empêche pas que le sujet puisse se donner à lui-même pour impératif une neutralité maximale.

▶14 En cela, je me range à la position schullerienne (*cf.* chapitre X, p. 361-362).

connaissance de l'œuvre qui ne peuvent se faire sans l'accès à des informations sur l'œuvre, se superposant à elle.

On se trouve en quelque sorte ramené ici, de façon plus abstraite, à une autre forme de l'alternative étique - émique. Le premier cas est celui que je viens d'évoquer, où l'on essaie d'analyser les sons le plus possible pour eux-mêmes, dans leur rapport entre eux, les figures et les formes auxquelles ils donnent naissance en s'assemblant. Dans la seconde hypothèse, si l'on sait qui, comment et où, on peut être tenté, d'emblée, d'interpréter ces sons en fonction de ce contexte, de ces conditions de production, de la langue des acteurs, ou de toute autre façon dont on voudra nommer cet « avant » ou cet « autour » de l'œuvre. La première attitude me paraît préférable.

On remarquera pourtant qu'on a choisi de faire figurer dans le corps de l'analyse la recherche des éléments d'intertextualité, mais de renvoyer ceux de contexte aux prolongements, alors qu'on aurait pu opérer le choix inverse en les plaçant tout au début, à la phase d'identification de l'œuvre. Il me semble en effet que toutes les références de l'œuvre à d'autres œuvres, (*via* la citation, le réarrangement ou autre), sont partie prenante de l'œuvre et de son fonctionnement. La question de l'influence et des modèles est bien sûr plus délicate car elle ne se donne pas forcément de façon transparente dans le texte de l'œuvre. Symétriquement, certains éléments de contexte ou d'appartenance sociologique des performeurs pourront se révéler avoir un rôle moteur dans l'organisation de la pièce (ont toujours un rôle, voire le rôle principal, dirait sans doute plus volontiers le culturaliste). Mais de façon générale, il me paraît plus raisonnable de placer ces considérations à un autre « moment de l'après », celui qui succède à l'analyse formelle, au cours duquel on peut donner libre cours aux prolongements, en fonction de la vision du monde que l'on explicite ou révèle, et qui pourront se donner, à leur convenance, comme des commentaires, des interprétations, des évaluations ou autre chose encore. Et, bien sûr, à ce point, tous ces prolongements sont légitimes, à supposer qu'on ait respecté le texte analysé et qu'on n'anticipe pas sur ce qu'on veut lui faire dire. Ainsi, on laisse intacte la possibilité et la prise en compte des surprises, dont tout individu ayant pratiqué tant soit peu l'analyse sait qu'elles sont constantes : on n'aurait pas imaginé que cela soit joué à telle époque, ou que tel musicien, venant de son milieu, avec son contexte, ses influences, ait joué cela à ce moment-là...

Je suis bien sûr conscient des implications de cette façon de scinder les moments de l'analyse en un autre couple « avant - après », ou en un « dedans » et un « dehors ». Mais entre deux risques, celui de fausser l'analyse formelle, de contraindre l'œuvre par une hypertrophie du rôle du contexte et celui consistant à minimiser ce dernier, je préfère le second car il semble plus faible. En tout état de cause, l'important me paraît se situer dans la rigueur et la volonté d'impartialité qui, tout en reconnaissant les limites de leurs conditions de possibilité, peuvent et doivent s'exercer de façon à produire des résultats de l'analyse les plus durables possibles. Le pire étant à mon avis d'instrumentaliser la musique pour lui faire dire des choses qu'elle ne dit pas mais qu'on voudrait lui voir dire.

Je suis tenté ici de revenir à la notion d'intrigue telle que l'a proposée Paul Veyne.

« Les faits n'existent pas isolément, en ce sens que le tissu de l'histoire est ce que nous appellerons une intrigue, un mélange très humain et très peu "scientifique" de causes matérielles, de fins et de hasards ; une tranche de vie, en un mot, que l'historien découpe à son gré et où les faits ont leurs liaisons objectives et leur importance relative : la genèse de la société féodale, la politique méditerranéenne de Philippe II ou un épisode seulement de cette politique, la révolution galiléenne. Le mot d'intrigue a l'avantage de rappeler que ce qu'étudie l'historien est aussi humain qu'un drame ou un roman, *Guerre et Paix* ou *Antoine et Cléopâtre*. Cette intrigue ne s'ordonne pas nécessairement selon une suite chronologique : comme un drame intérieur, elle peut se dérouler d'un plan à l'autre ; l'intrigue de la révolution galiléenne mettra Galilée aux prises avec les cadres de pensée de la physique au début du XVIIe siècle, avec les aspirations qu'il sentait vaguement en lui-même, avec les problèmes et références à la mode, platonisme et aristotélisme, etc. L'intrigue peut donc être coupe transversale des différents rythmes temporels, analyse spectrale : elle sera toujours intrigue parce qu'elle sera humaine, sublunaire, parce qu'elle ne sera pas un morceau de déterminisme. » ▶15

De même que l'historien est légitime à choisir l'intrigue de son choix, laquelle organisera les événements traités, l'analyste peut choisir de prolonger l'analyse formelle dans la direction qui l'intéresse, alors qu'une multiplicité de pistes s'offre à lui. Dans ce sens, toutes les intrigues, tous les prolongements sont légitimes, à deux conditions toutefois : la première est de respecter le texte, car il comporte une grande part d'objectivité (ici musicale). La seconde est d'abandonner toute idée de destin : les choses auraient toujours pu se passer autrement. À ce titre, on pourrait reprendre à son compte cet impératif énoncé par François Furet à propos de sujets autrement plus graves :

« [...] Ce fameux sens de l'histoire, [...] qui tient lieu de religion à ceux qui n'ont pas de religion, et qu'il est donc si difficile, si douloureux même, d'abandonner. Or, il faut faire ce travail du deuil pour comprendre le XXe siècle. L'intelligence de notre époque n'est possible que si nous nous libérons de l'illusion de la nécessité : le [XXe] siècle n'est explicable, dans la mesure où il l'est, que si on lui rend son caractère imprévisible, nié par les premiers responsables de ses tragédies. » ▶16

Ce travail une fois réalisé (à supposer qu'on l'accepte), on pourrait ensuite proposer d'appliquer aux musiciens de jazz et à leurs œuvres ce que Christophe Prochasson évoque à propos des biographies, et revendiquer la même attitude qu'il appelle de ses vœux au sujet de leurs auteurs :

« Le biographe, à l'instar du comédien, tient en équilibre au bord de deux précipices qui le menacent également : l'émotion obscène d'un côté, l'intelligence géométrique de l'autre. Tout le travail revient donc à tenter de neutraliser les passions suscitées par le "biographié", non pour les éliminer, mais pour en faire le carburant de l'intelligence historique. Quelques auteurs y sont parvenus, ou, pour le moins, revendiquent un tel programme. Ils tentent de mettre en œuvre une approche analogue à celle qu'historiens et sociologues des sciences appellent, après David Bloor, un "principe de symétrie", en cherchant à ignorer ce qu'ils savent, hélas, très bien : la fin de l'histoire. Rien n'est écrit dans la petite enfance d'un individu

▶15 Veyne 1971, p. 51-52.

▶16 Furet 1995, p. 16.

de ce qu'il deviendra plus tard. Rien n'est dit dans ses premiers succès ou ses premières défaites de ses futurs accomplissements ou renoncements. L'avenir n'éclaire en rien le passé et si le passé contribue à guider le présent, il ne pèse pas de façon simple sur la réalisation du futur. » [17]

Bien sûr, dans un contexte donné, envisagé dans toutes ses implications – historiques, sociales, culturelles et autres –, une musique n'a pas pu être produite hors des conditions qu'il impose. Mais une multitude de musiques auraient pu émerger de ce contexte donné, et c'est à une seule d'entre elles que nous avons affaire, objet unique que nous avons extrait d'une histoire, d'histoires multiples.

« Ainsi doit-on appréhender comme un ensemble vivant les réalisations **musicales** de chaque groupe humain sans lier la diversité des traits **musicaux** à un déterminisme géographique. Chaque **musique** se développe de manière originale en exploitant des possibles issus du milieu social autant que physique. Il se peut que des causes différentes aient un effet semblable et inversement. Les éléments **musicaux** que chaque société combine à sa manière propre proviennent ou de sa propre créativité ou d'emprunts à l'extérieur. Boas convie ainsi à l'étude de l'histoire **musicale** pour expliquer les caractéristiques actuelles et la situation d'une **musique**. Il invite aussi ses disciples à prendre en considération des phénomènes de diffusion : raison des emprunts, mode d'incorporation à la culture receveuse, rôle des pionniers, part des rejets, assimilations et remodelages, innovations provoquées par ces emprunts. » [18]

François Picard reprend à son compte cette citation de Claude Rivière, en remplaçant avec malice le mot « culture » du texte original par celui de « musique ». L'usage du mot « possibles » est particulièrement intéressant. Ce qui est exprimé ici pour une culture, une musique, me paraît encore transposable au niveau d'un musicien s'exprimant dans un idiome donné, un contexte donné, une culture donnée, des conditions données. Ce musicien produira, de façon relativement autonome (entièrement autonome dirait le romantique radical, absolument pas autonome lui répondrait son symétrique culturaliste) – mais autonome tout de même – une musique parmi la multitude de celles rendues possibles par cet idiome, ce contexte, cette culture, ces conditions.

* *
*

Relier une œuvre au monde, c'est le plus souvent la replacer dans des temporalités, des réseaux historiques, c'est-à-dire dans des logiques où elles viennent s'intercaler, prendre leur place. On choisira ici, pour notre objet jazzistique, d'énumérer quelques-unes de ces histoires, en les considérant à la fois sous l'angle du contexte, c'est-à-dire dans leur caractère formant, voire déterminant, mais aussi comme un corpus particulier où l'on peut puiser pour fonder des commentaires, des interprétations, des évaluations ; des prolongements à l'analyse donc. On envisagera tour à tour des histoires non musicales et des histoires musicales.

[17] Prochasson 2008, p. 93.

[18] Claude Rivière, « Boas Franz 1858-1942 », *Encyclopédie philosophique universelle*, III, *Les Œuvres philosophiques*, Jean-François Mattei éd., vol. 2, Paris, PUF, 1992, p. 2266. Cité *in* Picard 2005, p. 2.

2 Histoires non musicales

2.1 Histoire politique et sociale

On commence avec la « grande » histoire, celle du monde. Les exemples ne manquent pas. La Première Guerre mondiale a mené les soldats étatsuniens sur le sol européen, notamment dans des orchestres militaires. Celui de James Reese Europe, les HARLEM HELLFIGHTERS, est parfois vu comme la phalange responsable de l'arrivée du jazz en France. La Grande Dépression, suite au krach de 1929 a remodelé entièrement l'économie des États-Unis et bien sûr celle du spectacle dont les musiciens de jazz font partie. Un événement majeur comme la Seconde Guerre mondiale transforme le domaine jazzistique de maintes façons. Économiquement :

> « Les effets de la guerre sur l'industrie de la musique furent imprévisibles et contradictoires. Certains des changements stimulèrent les affaires ; d'autres sapèrent sa profitabilité. D'autres encore ajoutèrent des difficultés logistiques cauchemardesques à la tâche déjà compliquée consistant à fournir du divertissement sur une échelle nationale. À grande échelle, ces facteurs tendirent à s'annuler, créant une prospérité de temps de guerre vigoureuse mais instable pour les affaires dans leur ensemble. Pour les musiciens individuellement, cependant, chaque changement eut un impact distinct, beaucoup d'entre eux se révélant particulièrement signifiants pour les jeunes musiciens bebop en devenir, actifs entre 1942 et 1945. » [19]

Socialement :

> « Alors que le travail pour la défense apporta aux Africains-Américains de nouvelles libertés économiques et sociales, cela les plaça nez à nez avec des sudistes blancs transplantés, avec le résultat que des villes surchargées devinrent de nouveaux champs de batailles raciales. Dans le même temps, les Noirs du nord qui voulaient démontrer leur attachement au pays en participant aux combats de la guerre, se trouvèrent soumis aux extrêmes de Jim Crow [20] dans des camps ségrégués du Sud profond. » [21]

Mais aussi par un climat, une tension, moins directement assignables à des événements précis, comme l'exprime ici Gunther Schuller :

> « Pour comprendre pourquoi la révolution bop était inévitable, nous pouvons identifier plusieurs facteurs aux implications profondes ; les bousculements et tiraillements stylistiques auxquels je me référais plus haut n'étaient pas, une fois de plus, un phénomène musical isolé se produisant dans un vide social. Le monde entier était mis en pièces par un conflit global, certainement un bousculement et un tiraillement de proportions majeures. La guerre désorganisa non seulement les peuples et les nations mais une façon de vivre. La confortable stabilité que le jazz avait finalement atteinte dans les dernières années de la décennie 1930, adopté de fait comme seule et unique musique populaire, était soudainement ébranlée, pour ne jamais revenir tout à fait de la même manière. Plus encore, le swing, dans cet environnement de stabilité, commença de plus en plus à se préoccuper de sa propre auto-perpétuation. Le swing, représenté par l'orchestre de danse moyen, exista comme nous l'avons vu, seulement pour le présent et *dans* le présent. Il

[19] DeVeaux 1997, p. 238-239.

[20] Jim Crow est à l'origine un personnage des *minstrels shows*, représentant un Noir arrogant et stupide. L'expression est devenue synonyme de l'ensemble des attitudes racistes à l'égard des Afro-Américains (note de l'auteur).

[21] DeVeaux 1997, p. 237.

devint, de bien trop de points de vue, une musique statique qui ne regardait jamais en dehors ou au-delà d'elle-même. Anxieuse seulement de s'accrocher à ses propres ordre et stabilité, il était condamné à se pétrifier. » ▶22

Si nous ne sommes pas ici tout à fait dans une classique théorie du reflet, il est au moins question d'isomorphie entre histoire et développement musical (la musique « en phase » avec son époque). Concernant la même période, Max Roach exprime une idée similaire, mais du point de vue du performeur. Il évoque d'abord les conséquences de la contrainte économique :

> « Quand la danse, les comédiens et toutes ces choses devinrent trop coûteuses à cause des taxes de guerre, le projecteur se braqua sur le jeu instrumental. Le jeu instrumental était la source de divertissement durant toute la période des années 1940, et de la sorte c'est l'instrumentiste virtuose qui avait du travail. Tout le monde travaillait dur pour se développer instrumentalement, constamment. C'était constant parce qu'aucun débutant ne pouvait être du programme. Le projecteur était sur les instrumentistes à cause des taxes prohibitives sur le divertissement. Il y avait une taxe de guerre de 20 %, une taxe municipale, une taxe d'état. Vous ne pouviez pas avoir un big band parce que le big band jouait pour la danse. Count Basie voyageait avec un petit orchestre. Le seul grand orchestre, je pense, qui voyagea durant cette période fut celui de Duke Ellington. La guerre avait tout détruit. » ▶23

Avant d'aborder la réaction musicale à ce contexte :

> « Parce que les groupes étaient petits – quintettes, quartettes et trios – pour avoir un son plus plein il en fallait plus. Plus d'espaces ouverts pour les solos. Tout cela signifiait que vous deviez travailler dur. Quand vous arriviez pour travailler le soir, ou à une séance d'enregistrement, vous étiez préparé à ces demandes de savoir-faire. Quand vous considérez la période précédente, les gens comme Joe Jones, Sidney Catlett et Chick Webb avaient une virtuosité extraordinaire. Ce que nous faisions tout le temps n'était qu'une extension de cela. Les gens qui décidèrent de dire que c'était un grand changement étaient les critiques de l'époque. Mais nous continuions juste une tradition pour atteindre les standards élevés qui furent établis avant que nous arrivions sur la scène. » ▶24

C'est une idée proche, de perméabilité à l'environnement et de continuité, de centrage sur le musical, qu'exprime Dizzy Gillespie, mais à un niveau plus individuel :

> « Sur le tard, une fois devenu un musicien adulte, après quarante années, vous réalisez que votre musique reflète les temps dans lesquels vous vivez. Ma musique a émergé des années de guerre, de la Seconde Guerre mondiale, et cette époque s'est reflétée dans ma musique. Rapide et furieuse, avec les changements d'accord partant dans ce sens-ci et ce sens-là, cela aurait pu ressembler et sonner comme un capharnaüm, mais ce ne fut vraiment pas le cas. Parce que nous avons gardé à l'esprit les fondamentaux de la musique, comme par exemple, le cycle des quintes, *do*, *fa*, *si* bémol, *mi* bémol, *la* bémol, *ré* bémol et cætera, nous parcourions un cycle, et toute ma musique vient de là. Parfois, quand vous connaissez les lois, alors vous pouvez les briser. Mais vous devez d'abord les connaître. » ▶25

Max Roach aussi bien que Dizzy Gillespie évoquent un bouleversement imposé, pour revenir finalement sur les conséquences musicales qui en furent tirées. Tous

▶22 Schuller 1989, p. 846. Il n'est pas inintéressant de noter que ce commentaire est émis par le plus ardent défenseur de la transcription et de l'analyse musicale « dure ».

▶23 Max Roach *in* Gillespie 1979, 232.

▶24 *Ibid.*, p. 233.

▶25 Gillespie 1979, p. 201.

deux privilégient dans ce cas l'élément de continuité musicale sur celui de discontinuité historique.

Les références à l'histoire politique et sociale peuvent parfois s'exprimer par les œuvres, *via* par exemple les titres de morceaux. La relation est explicite quand un texte est présent : c'est le cas notamment du célèbre « Strange Fruit » de Billie Holiday, qui évoque le lynchage et la pendaison des Noirs ou des « Fables of Faubus » ▶26 (refus de l'intégration scolaire par le sénateur de l'Arkansas Orval Faubus en 1957). La référence est parfois indiquée par le titre de pièces instrumentales telles que « Alabama » de John Coltrane (quatre jeunes filles noires brûlées vives dans l'incendie criminel d'une église à Birmingham, Alabama, le 15 septembre 1963) ou « Attica Blues » d'Archie Shepp (révolte dans la prison d'Attica en septembre 1971) ▶27.

2.2 Histoire culturelle

L'époque s'exprime au travers d'une musique indépendamment ou au-delà de ces manifestations événementielles, politiques ou sociales, par ses façons de penser, ses modes, en un mot par ce qu'on regroupe désormais sous le terme de « représentations ». Il s'agit alors d'histoire culturelle.

> « L'histoire culturelle est donc une modalité d'histoire sociale mais, à l'inverse du projet, plus ou moins explicite, de l'histoire sociale classique – histoire de classes –, qui visait à la reconstitution de tous les modes de fonctionnement du groupe étudié, elle circonscrit son enquête aux phénomènes symboliques. On peut la définir à son tour comme *histoire sociale des représentations*. » ▶28

Il est certain par exemple que, lors des séances *Bitches Brew* de Miles Davis, qui se sont déroulées en 1969, la profusion des instruments, la présence d'instruments « exotiques » pour le jazz (les tablas par exemple), une certaine inorganisation, ont beaucoup à voir avec un certain climat de cette époque. On pourrait en dire autant de l'opéra *Escalator over the Hill* que Carla Bley a enregistré entre 1968 et 1971 (les photos de ces séances ne vont pas sans confirmer cette intuition). Le lien avec les représentations est bien sûr d'un tout ordre quand du texte est intégré à l'œuvre. Le « New York, New York » de George Russell décrit explicitement un climat de la ville et le musique qui s'y joue à l'époque de son enregistrement (1958-1959).

2.3 Appartenances communautaires

Cette rubrique tient bien sûr une place toute particulière. Le premier commentaire sur le jazz a porté sur un questionnement fondateur, mettant en scène Noirs et Blancs, et en ombre portée, esclaves et maîtres, Africains et Européens, africanité et européanité. Cette interrogation n'a jamais cessé, elle est pour beaucoup la principale, voire l'unique.

▶26 Version Charles Mingus, 20 octobre 1960, Candid. Cette version « complète » a été enregistrée par son compositeur pour que l'on puisse prendre connaissance des paroles puisque lors de la première (5 mai 1959, Columbia), la production n'avait pas souhaité voir ces paroles figurer.

▶27 On ne s'étonnera pas de voir ces références concerner l'histoire afro-américaine. On trouvera plus difficilement dans le jazz des allusions à des événements comme, par exemple, l'holocauste, tel qu'il a pu inspirer les compositeurs de la tradition savante, ou la guerre du Vietnam pour les chanteurs folk et pop.

▶28 Ory 2004, p. 12-13.

Au niveau de l'œuvre, les choses, me semble-t-il, sont plus complexes. Au jeu du *blindfold test* [29], il est très difficile de dire la couleur de peau des musiciens, leur genre, leurs préférences, sexuelles notamment. On pourrait classer aussi dans ce regroupement les niveaux économiques et culturels [30] et les différenciations entre musiciens des États-Unis et d'ailleurs (notamment d'Europe). Les *cultural studies* ont toutefois repris cet héritage en privilégiant notamment les questions de genre et de préférence sexuelle, et plus généralement d'autres occurrences d'un paradigme dominant - dominé. La conséquence à en tirer logiquement est la dénonciation d'une conception fondée sur l'individu :

> « [...] Il est des dangers bien trop rarement reconnus à continuer à cultiver et étendre les idéaux d'individualité du dix-neuvième siècle sans les soumettre à la réflexion critique. Le même ensemble de valeurs individuelles qui a produit notre principal répertoire de concert et donné à l'Occident son hégémonie culturelle sur la plus grande partie du monde a aussi un revers négatif qui se déploie sur toute la largeur de notre culture musicale et probablement de notre civilisation également. » [31]

Sans entrer dans cette discussion, on se contentera de remarquer qu'il est certainement tout aussi dangereux d'évacuer la question de l'individualité et du sujet sans réflexion critique.

2.4 Histoire technique et sociale de la musique

Il s'agit ici de la plus musicale des histoires non musicales, l'histoire des conditions de production du jazz, des conditions d'exercice du métier de musicien de jazz. On a déjà largement évoqué l'importance des technologies de l'enregistrement et leur impact sur le développement du jazz. La fabrication même de la musique n'est pas restée indemne face à leur évolution. Il est impossible d'analyser « Requiem », « Turkish Mambo » ou « East Thirty Second » de Lennie Tristano sans tenir compte des emplois du *re-recording* et du ralentissement des bandes qui y ont été utilisés. L'analyse de toute la production en studio de la période électrique de Miles Davis change radicalement de visage selon qu'elle a été faite avant ou après la publication de l'intégrale des séances sans montage [32].

L'histoire sociale de la musique a marqué certaines périodes. Il est évident que les deux grèves de l'enregistrement *(recording bans)* de 1942-1944 et 1947-1948 ont été l'un des facteurs importants de la modification du paysage jazzistique – et de ses créations – de la décennie 1940, décisive à plus d'un titre. La première des deux a notamment empêché que soient documentés les débuts du bebop. La prééminence prise au cours de ces années par les vocalistes sur les orchestres doit aussi beaucoup à ces événements.

Gunther Schuller note à propos de ces événements :

> « Certains auteurs ont essayé de suggérer que la grève de l'enregistrement avait brisé le progrès du jazz dans son élan. Il est tragique bien sûr, que de nombreux

[29] Consistant à écouter une œuvre sans rien en savoir à l'avance et à tâcher d'identifier le titre, le nom des musiciens, etc.

[30] « Miles joue plutôt bien pour un milliardaire », aurait dit un jour Cecil Taylor à propos de Miles Davis (Chambers 1985, p. 23).

[31] Subotnik 1980, p. 248.

[32] J'ai personnellement, sans la savoir, expérimenté cette première situation avec un ouvrage paru avant ces intégrales (Cugny 1993).

jeunes et exceptionnels orchestres et musiciens n'aient pas été enregistrés dans leurs premières années de maturité. [...] Mais la grève de l'enregistrement n'a pas empêché les musiciens de jouer, de se développer, ou de rechercher de nouvelles formes d'expression : cela les a simplement empêché d'*enregistrer*. De fait, il est possible que la grève de l'enregistrement ait favorisé d'une certaine manière l'avancement du jazz sous la forme du bop parce qu'il n'a pas eu, au cours de ses années de formation, à se confronter à une industrie du disque en expansion, qui l'aurait sûrement rejeté ou aurait essayé de le museler créativement. Il fallut attendre que de nouvelles petites compagnies de disque émergent au milieu des années 1940 – compagnies, soit prêtes à prendre des risques, soit effectivement supportrices du nouveau jazz – pour que le bop trouve un havre amical dans le domaine de l'enregistrement. Et à ce moment, le bop était fort et prêt pour une large diffusion.

Il est tout à fait remarquable que la grève de l'enregistrement ait eu si peu d'effet négatif sur le jazz, sauf financièrement. De fait, la grève devait aider certains aspects du jazz. Par exemple, les compagnies de disque commencèrent à rééditer des disques anciens de leurs catalogues, ce qui ne fut pas seulement une bénédiction pour les collectionneurs de disque mais créa une conscience chez de nombreux amateurs de musique que le jazz *avait* une vénérable histoire à prendre au sérieux et à apprécier. Dans le même temps, cela rappela aux auditeurs les valeurs plus profondes du jazz de la période pré-swing, valeurs qui avaient été dans de nombreux cas dissipées et abandonnées. » [33]

L'influence des médias est bien sûr déterminante et de longues exégèses pourraient être consacrés à la question de la commercialité, du succès, du rôle de l'industrie, de la presse, de la radio, de la télévision [34]. Il est évident, pour n'évoquer qu'un seul exemple, qu'il y aurait eu moins de disques de bossa nova au début des années 1960 sans le succès fulgurant des enregistrements de Stan Getz avec Astrud et João Gilberto.

Une histoire des producteurs du jazz reste aussi à écrire. Des personnalités comme John Hammond, Ross Russell, Alfred Lion, les frères Ahmet et Nesuhi Ertegun, Norman Granz, Teo Macero, George Avakian, Manfred Eicher, parmi bien d'autres ont exercé une influence directe sur un nombre considérable d'enregistrements, voire les ont suscités.

2.5 Histoire individuelle

Le poids de l'histoire individuelle des musiciens tend à être passé sous silence précisément parce que la supposée « narration romantique » dénoncée par Sherrie Tucker [35] n'a pas toujours très bonne presse dans le champ du commentaire académique. La longue tradition de biographies des musiciens de jazz juxtapose les données biographiques et musicales en établissant des liens souvent très intéressants [36]. Je ne vois pas de raison d'ignorer l'histoire individuelle des musiciens – qui se manifeste en filigrane dans nombre de dédicaces exprimées plus ou moins clairement dans les titres [37] – ni d'en sous-estimer (ou d'en surestimer) l'influence.

[33] Schuller 1989, p. 847.

[34] La musicologie de la pop et du rock s'est beaucoup étendue sur ces questions. Voir notamment les travaux de Simon Frith ou Richard Middleton.

[35] *Cf. infra*, p. 530.

[36] Voir notamment les biographies de Miles Davis (Chambers 1983 et 1985), Keith Jarrett (Carr 1992), Benny Goodman (Firestone 1993), Ella Fitzgerald (Fidelman 1994), Bill Evans (Pettinger 1998), Charles Mingus (Santoro 2000), Bix Beiderbecke (Lion 2004), John Coltrane (Porter 2007).

[37] Les dédicaces aux membres de la famille des musiciens, aux amants et amantes, aux amis sont innombrables, quand ce ne sont pas les animaux familiers voire les *dealers* (« Moose the Mooche » de Charlie Parker).

On sait que les comportements d'addiction divers ou des événements familiaux ont parfois influencé directement la musique enregistrée ▶38. Et rien n'interdit d'explorer des pistes plus spécifiquement psychologiques ou psychanalytiques. Les biographies romancées d'Alain Gerber sont certainement à classer dans la catégorie des écrits s'autorisant à explorer ce terrain, fût-ce de façon indirecte. Le décès prématuré de Scott LaFaro dans un accident de voiture est un élément majeur pour la compréhension de la carrière de Bill Evans, bien sûr parce que cela l'obligea à trouver un autre bassiste, mais peut-être aussi dans une dimension psychologique ▶39. L'enfance si particulière de John Coltrane est prise en compte par Lewis Porter ▶40 au-delà du simple préambule biographique ▶41.

3 Histoires musicales

Indubitablement, les œuvres trouveront plus immédiatement leur place dans des logiques musicales, dans des temporalités musicales. Car ce sont les histoires dont leur matière est faite. Elles sont multiples, certaines de l'intérieur du jazz ou très proches, d'autres plus éloignées. On partira de ces dernières.

3.1 Histoire de la musique de tradition savante

> « La profonde révolution de l'art musical américain est à mon sens aussi essentielle que celle qui, au seizième siècle, transforma définitivement la musique polyphonique exprimée par l'école wallonne et le fameux Roland de Lassus. Le jazz n'est pas une nouvelle musique : c'est une conception neuve appuyée sur le rythme total, tandis que les compositeurs classiques avaient surtout été inspirés par la puissance de la mélodie. » ▶42

> « [...] On a maintes fois observé une très curieuse similitude entre l'évolution du jazz et celle de la musique occidentale. Partant du même point – l'art vocal populaire et religieux – et retrouvant au passage les mêmes étapes – polyphonie instrumentale, mélodie accompagnée, art symphonique, etc. – celui-là semble bien avoir presque entièrement refait, en dix lustres, le chemin que celle-ci avait mis dix siècles à parcourir. » ▶43

Bien qu'ayant été « maintes fois observé », il n'est pas inutile de revenir un instant sur ce rapprochement entre le jazz et la tradition savante, ou plutôt entre les histoires de leurs langages respectifs. La notion-pivot, à mon sens, est celle de pratique commune. Celle-ci, dans le cadre de la musique savante, concerne la période allant approximativement du milieu du XVIIIe siècle jusqu'au début du XXe. Elle se caractérise par la relative stabilité d'un système dominant, la tonalité classique, laquelle a progressivement émergé des pratiques antérieures, depuis le Moyen-Âge jusqu'à la période baroque. Au sein de la période de la pratique commune, on identifie un

▶38 L'exemple le plus souvent cité est celui de la célèbre version du « Lover Man » que Charlie Parker enregistra le 29 juillet 1946 dans un état physique catastrophique attesté, avant d'être interné pour six mois à l'hôpital de Camarillo.

▶39 « Après la mort de Scott LaFaro, l'été 1961 devint une des périodes les plus sombres de la vie et de la carrière de Bill Evans. "Je ne réalisais pas à quel point ça m'avait directement affecté", dit-il. "Musicalement, tout s'était arrêté. Je ne jouais même plus à la maison" » (Pettinger 1998, p. 119). À propos des quatre faces enregistrées par le pianiste en solo le 4 avril 1962, Peter Pettinger note : « L'atmosphère était étrange – l'esprit du pianiste à moitié absent –, bien qu'une profondeur mystérieuse soit palpable. « Like Someone in Love », en dépit de son développement apparemment informe, révélait d'une certaine manière les pensées intimes d'Evans. [...] Une intense période d'enregistrement s'annonçait et dans la précipitation le producteur et le pianiste oublièrent cette séance. Peter Keepnews voit le jeu comme "une sorte d'éloge funèbre à Scott LaFaro". Testament ou pas, et aussi imparfait soit-il, il s'agit d'un document émouvant. » (Pettinger 1998, p. 122).

▶40 Porter 1998, Porter 2007.

▶41 Bertrand Lauer tente une investigation psychanalytique approfondie dans un doctorat en cours à l'université Paris-Sorbonne Paris IV à propos du même John Coltrane.

▶42 Goffin 1945, p. 19.

▶43 Hodeir 1981, p. 39.

moment de classicisme avec les compositeurs de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe, principalement Mozart, Haydn et Beethoven. L'esthétique tonale continue d'évoluer tout au long du XIXe siècle dans des compositions de plus en plus sophistiquées, celles notamment des Romantiques, jusqu'à un point d'aboutissement marqué par certains compositeurs, parmi lesquels Richard Wagner et Gustav Mahler. La génération suivante, sentant un système au bout de ses potentialités créatrices, cherche des alternatives à cette situation, soit en proposant des fondements tout à fait nouveaux, c'est-à-dire une sortie du système (Arnold Schoenberg, l'École de Vienne et le dodécaphonisme), d'autres cherchant des voies moins radicales, remettant profondément en question la pratique sans tout abandonner du système ancien (les impressionnistes français, certains compositeurs russes, espagnols du début du XXe siècle). À partir des années 1970, la multiplication des tendances offre un paysage particulièrement hétéroclite.

Ce schéma, aussi simplificateur soit-il, implique plusieurs phases. D'abord de convergence (l'assemblage progressif d'un dispositif de langage et de production de la musique), puis de stabilité (déploiement de toutes les potentialités du dispositif), ensuite de divergence d'abord sous forme d'une dualité (une voie sortante radicale, une autre relative), avant un éclatement qu'on qualifiera de postmoderne. *Mutatis mutandis*, cette grille de lecture peut se transposer au jazz dans ces grandes étapes, en notant que l'évolution, évidemment décalée dans le temps, est de fait beaucoup plus rapide.

On peut ainsi considérer que la préhistoire du jazz et le jazz élémentaire, soit de l'affranchissement des esclaves jusqu'à 1917, font écho au Moyen-Âge et à la Renaissance, période pendant laquelle les éléments se rassemblent. Les périodes néo-orléanaise et Chicago, de 1917 à 1930, répondraient à la période baroque avec de grands musiciens comme Sidney Bechet, Louis Armstrong et Bix Beiderbecke : le système se met peu à peu en place. La grande période classique du jazz que l'on fait généralement aller de 1930-1935 jusqu'à 1944 (et que je propose de prolonger jusqu'à 1959 ▶44), se compare à son homologue de la tradition savante. Le moment du bebop et du post bop (cool jazz et hard bop) pourrait être assimilé au Romantisme et à tout le XIXe siècle. En poussant très loin le parallèle, on peut voir le John Coltrane du tournant des décennies 1950 et 1960, tenir un rôle proche de celui de Richard Wagner, le premier portant à ses limites ultimes les possibilités de la pratique commune du jazz comme le second l'avait fait pour celles de la tradition savante. À l'aube des années 1960, certains musiciens, lassés de la pratique commune, cherchent des sorties au système considéré comme exténué. Ornette Coleman, Cecil Taylor, Albert Ayler proposent le même type de radicalité dans la rupture que les Viennois du début du siècle. Mais d'autres musiciens, Miles Davis, John Coltrane, Bill Evans, à l'instar de Debussy, Ravel, Stravinsky, de Falla, cherchent des voies plus moyennes mais non moins fécondes. Le paysage de la fin du XXe siècle offre enfin le même aspect éclaté.

▶44 *Cf.* chapitre I, p. 24-28.

On observera d'abord qu'il s'agit d'une construction évidemment *a posteriori*, téléologique à l'extrême. Il ne s'agit pas de tracer des façons dont la musique de tradition savante aurait pu influencer le développement du jazz, mais de suggérer une analogie dans la morphologie des histoires respectives. Il est donc plutôt question d'une hypothèse, en quelque sorte structuraliste, sur de possibles schémas que l'on identifierait dans des objets – ici musicaux – *a priori* éloignés.

Ces parallèles n'ont évidemment que la valeur qu'on veut bien leur accorder. Mais il serait tout aussi risqué de les ignorer au prétexte que, si certains éléments permettent effectivement le rapprochement, il en est autant ou plus qui les distinguent. Quelles sont ces différences ? On l'a dit, les époques, décalées, et le rythme d'évolution, beaucoup plus rapide dans le jazz. Par ailleurs, les pratiques sont fondamentalement différentes, le jazz relevant d'une tradition phonographique et ancré dans des cultures différentes. Si l'on veut toutefois donner un sens à la comparaison, quel peut-il être ? Certes, les cultures originelles sont lointaines, mais le jazz s'appuie largement sur les musiques européennes, populaires, et également de tradition savante. Son histoire pourrait alors avoir singé celle de cette racine européenne, à proportion de son importance. Ou bien, faut-il croire que certaines musiques en développement connaissent un type d'évolution dans lequel se retrouveraient des constantes par-delà les contextes différents (hypothèse structuraliste) ? Que des schémas abstraits de développement (des structures ?) peuvent s'incarner dans (sous-tendre ?) des musiques éloignées ? Ces observations ne sont pas incompatibles, et on pourrait en proposer d'autres.

Peut-on par ailleurs imaginer, à partir de cette comparaison, des extrapolations pour l'avenir ? En complément de la citation précédente, André Hodeir faisait l'observation suivante :

> « Pour troublante qu'elle soit, cette analogie – qu'on ne saurait prendre au pied de la lettre – n'apporte pas un argument décisif à la controverse qui oppose ceux qui croient à une disparition prochaine du jazz et ceux qui pensent au contraire que cette musique a devant elle un avenir pratiquement sans bornes. Aussi bien, même limité à l'immédiat, l'avenir du jazz pose un problème d'essence [...]. » ▶45

La question posée en 1947 a trouvé en partie sa réponse : le jazz n'a pas disparu bien entendu, même si l'on ne peut toujours pas lui prédire un « avenir sans bornes ». Si l'on voit la sortie de la pratique commune en 1960, comme je le fais ici, la suite de l'histoire a-t-elle confirmé l'analogie ? Une différence majeure est apparue : aucun système équivalant au dodécaphonisme ou au sérialisme n'est apparu dans le jazz. Mais l'état de dissolution actuelle, ces situations qu'on qualifie de postmodernes me semblent observables dans les deux traditions. Cette sorte de prolongement du mouvement par l'éclatement plaide en fin de compte pour une poursuite de l'analogie.

> « Pour les non familiers du jazz, il est difficile d'admettre que certaines idées ou conceptions considérées comme normales dans la musique classique aient été réellement redécouvertes par le jazz et *ré*-interprétées en termes jazz. Les années vingt furent particulièrement riches quant à ces découvertes, et abondent en

▶45 **Hodeir 1981, p. 39-40.**

"premières" de toutes sortes pour les musiciens, vécues individuellement ou – comme c'est souvent le cas en musique – collectivement, bien que de façon indépendante. Ainsi, certains lecteurs seront-ils surpris d'apprendre que le concept d'ensemble orchestral étendu, autrement dit le grand orchestre, ait dû être aussi réinventé et transformé pour devenir dans le jazz une véritable institution. » [46]

En deçà de cette ombre portée, existe-t-il une influence plus directe de la tradition écrite occidentale ? Oui bien sûr, à de multiples niveaux. On ne reviendra pas sur les aspects harmoniques, les plus évidents. Le répertoire ensuite. Les musiciens de jazz ont sciemment puisé dans celui de cette tradition savante. Depuis le *Miserere* de Verdi joué par Jelly Roll Morton en deux versions, *« straight »* (droit) et *« swung »* (swingué), John Kirby adaptant Chopin ou Grieg, jusqu'aux relectures de Mozart ou Mahler par le pianiste Uri Caine, aux *Vêpres* de Monteverdi revisitées par Fabrizio Cassol, en passant par le *Liebestraum* de Liszt par le Quintette du Hot-Club de France, Stéphane Grappelli et Eddie South improvisant sur le *Concerto pour deux violons et cordes en ré mineur* de Bach, les *Casse-Noisette* ou *Peer Gynt* de Duke Ellington, les emprunts à Chopin, Moussorgski, de Falla, Tchaïkovski, Ernst Bloch par Gil Evans, la liste est longue.

Mais en dehors de ces relations directes, explicites, plusieurs auteurs ont cherché des liens plus intrinsèques. Dès 1934, Roger Pryor Dodge émettait les hypothèses suivantes :

« Il me semble que les petites phrases des mesures 8, 9 et 10 du n° 1 [47], où [Bubber Miley] joue avec sa mélodie à chaque extrémité de l'octave, ne peut se trouver ailleurs que dans une musique comme les *Variations Goldberg* de Bach. [...] Au n° 4, [...] la petite coda vers la note longue est la musique la plus pure que j'aie jamais entendue dans le jazz. Je parle de pureté dans sa ressemblance à l'ouverture du Credo pour voix de soprano dans la *Missa Papae Marcelli* de Palestrina. » [48]

Mais d'autres auteurs cherchent plutôt ces rapprochements du côté de la forme. Pour Gunther Schuller :

« L'histoire de la musique classique nous offre un précédent musical éloquent pour un tel pronostic : après des débuts largement non thématiques (au début du Moyen-Âge), la musique s'est développée au cours des siècles jusqu'à un stade où (avec les grands maîtres classiques) les relations thématiques, que ce soit dans une sonate ou dans diverses formes variées, devinrent le principal élément de construction de la musique, qui devait plus tard être mené encore plus loin au niveau de la variation continue et complète, telle qu'impliquée par la technique des douze sons de Schoenberg. En résumé, un lignage surplombant depuis des débuts libres, presque anarchiques, jusqu'à un état relativement confiné et pourtant plus exigeant. L'histoire du jazz donne tous les signes d'une poursuite du même cours, bien que sous une forme extraordinairement condensée.» [49]

Henry Martin peut voir, lui, des éléments divergents :

« L'application persistante de formules crée un sens du rituel qui, à la fois dans la tradition savante et dans des styles plus populaires, s'est affirmé dans la culture musicale occidentale à la fin du XX[e] siècle. L'esthétique incantatoire du groove et du rituel, si caractéristique de la musique de notre temps, est culturellement révolutionnaire, regardée sous l'angle de la grande dimension. Cela peut être vu comme

[46] Schuller 1997, p. 254.

[47] Il s'agit de la transcription de différentes versions de « Black & Tan Fantasy » de Duke Ellington, reproduite page 333.

[48] Dodge 1934, p. 24-25.

[49] Schuller 1958, p. 96-97.

un renversement de tendance par rapport à la période allant du Moyen-Âge au modernisme du milieu du XX[e] siècle au cours de laquelle, dans ses propositions majeures comme le mouvement sonate-allegro, considérait la répétition à petite échelle de façon circonspecte. Avec les exceptions évidentes des modèles thème et variations et du matériau plus fondé sur le populaire, les œuvres d'importance et de longueur majeures furent créées à travers une complexité accrue, et non sur la répétition formulaire ou strophique. Cette idée est un principe majeur derrière l'*Ursatz* schenkerienne, qui peut souligner la mélodie de huit mesures, et sur une échelle plus large (et bien moins déterminée), le mouvement sonate-allegro de 500 mesures. » ▶50

Mais on se souviendra encore de l'hypothèse émise par le même auteur, dans son commentaire du style de Charlie Parker, par laquelle le jazz se retrouve placé en solution de continuité avec la tradition savante :

> « [...] Le style de Parker, bien qu'aventureux sous de nombreux angles, est fermement ancré dans la tradition occidentale de la conduite des voix fondée sur la consonance de l'accord de trois sons. [...] Parker, en ce sens, est un conservateur musical, un gardien de la tradition tonale qui trouve son inspiration originale, avec ses adaptations au jazz, dans la perspective musicale plutôt d'un Bach que d'un Cage. » ▶51

3.2 Histoires des autres musiques

On l'a assez dit, le jazz est une musique métissée. De naissance et d'évolution, il a toujours été, dans des rapports divers, en contact avec d'autres musiques, certaines proches, d'autres moins. Les très proches d'abord, celles dont on ne sait jamais s'il faut les intégrer au jazz ou pas : spiritual, gospel, blues, rhythm and blues. Les musiques dites populaires ensuite. afro-américaines (soul, pop noire) et plutôt blanches (pop, rock, chanson, particulièrement la comédie musicale dont on sait les liens étroits avec le jazz, surtout au niveau du répertoire). Enfin les musiques dites « du monde » qui, depuis le creuset initial des musiques africaines et européennes (anglo-celtes, latines, est-européennes), jusqu'aux musiques asiatiques, en passant par les musiques caraïbes, sud-américaines, du sous-continent indien, n'ont cessé d'apporter du sang nouveau au jazz.

Les autres musiques peuvent avoir aussi un effet par défaut. Il est évident que l'apparition du rhythm and blues au cours des années 1940 et celle, un peu plus tard, du rock and roll, ont eu un effet décisif sur le jazz et ses œuvres, en détournant une partie de son public, avant éventuellement de l'influencer en retour (que l'on songe à l'écoute que la soul et le rock de Jimi Hendrix ont suscitée chez les musiciens de la mouvance de Miles Davis à la fin des années 1960).

▶50 Martin 1996a, p. 127.

▶51 *Ibid.*, p. 113. Cette thèse est bien sûr en opposition totale à celle, plus répandue, du bebop renouant avec les sources du blues.

3.3 Histoire du jazz

Il peut paraître incongru d'évoquer l'influence de l'histoire du jazz sur une œuvre de jazz tellement la chose peut paraître évidente et parce que chaque œuvre de jazz participe peu ou prou à l'œuvre général, donc à son histoire. Pourtant, sous l'angle qui nous occupe ici, c'est-à-dire les prolongements que l'on peut apporter à une analyse, c'est une piste privilégiée. L'objet se confond pratiquement avec l'analyse stylistique. On pourra en effet exploiter le matériau d'une analyse en termes de positionnement vis-à-vis de cette histoire, de façon plus ou moins consciente de la part des performeurs. Dans quelle mesure et de quelles manières ces derniers sont-ils acteurs de ce positionnement ou le subissent-ils (avec en filigrane les questions de l'influence, de l'originalité, de la création ▶52) ? Telle est une question-clé qu'un contenu d'analyse peut permettre d'aborder.

Je pense aussi aux travaux en cours de Vincent Cotro sur les hommages. À partir des années 1980 particulièrement, les hommages des musiciens de jazz à leurs maîtres se sont multipliés. On peut y voir une caractéristique d'une époque post-moderne et aussi le moment où le jazz change son regard sur sa propre histoire (certains diront qu'il commence à regarder dans le rétroviseur), s'invente un néo-classicisme.

3.4 Histoires partielles

Les performeurs sont aussi pris dans des histoires musicales partielles, celles notamment des instruments dont ils jouent et des formats d'orchestre, parfois même d'orchestres nominatifs.

3.4.1 Instruments

Cette histoire peut paraître très partielle, elle est pourtant fondamentale, peut-être la plus importante. Il me semble qu'un pianiste se réfère d'abord à tout ou partie de l'histoire du piano. Ses prédécesseurs et ses contemporains sur l'instrument auront très vraisemblablement une influence déterminante sur ce qu'il va jouer. Cette histoire englobe les *topos* propres à chaque instrument, les pianismes pour les pianistes, les guitarismes pour la guitare, etc. Il est certain qu'un pianiste, dont les quatre-vingt-huit touches s'étalent sous ses yeux ne peut avoir la même vision qu'un trompettiste avec ses trois pistons dans l'axe de vue. Les représentations mentales de la musique différent nécessairement et exercent une influence que l'analyse peut prendre en compte, y compris dans son historicité. Mais c'est évidemment l'histoire des maîtres (grands ou petits) de l'instrument qui risque de s'imposer d'une façon ou d'une autre et que l'analyse peut suggérer ou mettre en évidence.

▶52 À propos de cette dernière, on pourra voir Cugny 1994, 2001.

3.3 Histoire du jazz

Il peut paraître incongru d'évoquer l'influence de l'histoire du jazz sur une œuvre de jazz tellement la chose peut paraître évidente et parce que chaque œuvre de jazz participe peu ou prou à l'œuvre général, donc à son histoire. Pourtant, sous l'angle qui nous occupe ici, c'est-à-dire les prolongements que l'on peut apporter à une analyse, c'est une piste privilégiée. L'objet se confond pratiquement avec l'analyse stylistique. On pourra en effet exploiter le matériau d'une analyse en termes de positionnement vis-à-vis de cette histoire, de façon plus ou moins consciente de la part des performeurs. Dans quelle mesure et de quelles manières ces derniers sont-ils acteurs de ce positionnement ou le subissent-ils (avec en filigrane les questions de l'influence, de l'originalité, de la création ▶52) ? Telle est une question-clé qu'un contenu d'analyse peut permettre d'aborder.

Je pense aussi aux travaux en cours de Vincent Cotro sur les hommages. À partir des années 1980 particulièrement, les hommages des musiciens de jazz à leurs maîtres se sont multipliés. On peut y voir une caractéristique d'une époque post-moderne et aussi le moment où le jazz change son regard sur sa propre histoire (certains diront qu'il commence à regarder dans le rétroviseur), s'invente un néo-classicisme.

3.4 Histoires partielles

Les performeurs sont aussi pris dans des histoires musicales partielles, celles notamment des instruments dont ils jouent et des formats d'orchestre, parfois même d'orchestres nominatifs.

3.4.1 Instruments

Cette histoire peut paraître très partielle, elle est pourtant fondamentale, peut-être la plus importante. Il me semble qu'un pianiste se réfère d'abord à tout ou partie de l'histoire du piano. Ses prédécesseurs et ses contemporains sur l'instrument auront très vraisemblablement une influence déterminante sur ce qu'il va jouer. Cette histoire englobe les *topos* propres à chaque instrument, les pianismes pour les pianistes, les guitarismes pour la guitare, etc. Il est certain qu'un pianiste, dont les quatre-vingt-huit touches s'étalent sous ses yeux ne peut avoir la même vision qu'un trompettiste avec ses trois pistons dans l'axe de vue. Les représentations mentales de la musique diffèrent nécessairement et exercent une influence que l'analyse peut prendre en compte, y compris dans son historicité. Mais c'est évidemment l'histoire des maîtres (grands ou petits) de l'instrument qui risque de s'imposer d'une façon ou d'une autre et que l'analyse peut suggérer ou mettre en évidence.

▶52 À propos de cette dernière, on pourra voir Cugny 1994, 2001.

3.4.2 Formats d'orchestre

Il en va de même pour les formats d'orchestres, particulièrement ceux qui ont une histoire forte, le trio piano - basse - batterie, le combo bebop, le big band bien sûr.

3.4.3 Orchestres particuliers

Certains grands orchestres, ceux de Fletcher Henderson, de Count Basie, de Benny Goodman, de Duke Ellington portent avec eux une histoire spécifique qui peut constituer un objet d'attention pour l'analyse et ses prolongements. De même, quelques grands musiciens comme Louis Armstrong ou Miles Davis montrent de telles caractéristiques. On peut estimer, d'une certaine manière, que tous les musiciens qui ont joué comme *sideman* auprès de Miles Davis ont fait en quelque sorte du Miles Davis durant leur séjour dans les formations du trompettiste.

3.4.4 Codes de jeu

Cette notion a été déjà largement commentée [53]. Toutes les « premières fois » (première *walking bass*, premier *chabada*, etc.) ont leur importance historique. Les positionnements divers (invention, modification, inflexion, abandon) à l'égard des codes de jeu sont autant d'occasions de prolongement pour l'analyse.

3.5 Histoire musicale du performeur

Enfin, chaque musicien joue à un moment donné de sa propre histoire musicale et joue largement en fonction de celle-ci.

> « Un point sur lequel se fait le consensus : la technique extraordinaire d'Art Tatum. Mais sa parfaite maîtrise digitale du clavier – malgré le fait qu'il était aveugle à 85 % – pourrait aussi avoir été son talon d'Achille. Car l'essentiel de ce qui est défectueux ou de moindre créativité dans l'œuvre de Tatum peut être directement imputé à son extraordinaire facilité technique. Dans la première partie de sa carrière, il parvenait rarement à dompter l'agilité de ses doigts et la rapidité de son esprit pour viser le simple plutôt que le dense et le bavard. Son art était de la profusion, si abondant que son problème n'était pas, comme pour la plupart des musiciens, d'atteindre une plus grande maîtrise technique, mais plutôt de canaliser ses dons supérieurs dans un langage plus profondément expressif et plus créativement original – défis que, si l'on considère sa carrière sur le long terme, il n'a vraiment pas entièrement relevés, au moins dans le sens et au degré où Armstrong et Parker l'ont fait. » [54]

> « Jimmy [Rushing] chantait pendant la messe le dimanche matin. Il avait l'habitude de chanter "Rose in the Bud", je crois, et quelques autres chansons d'église. Jimmy se sentait vraiment à la maison avec ces gens d'église, et ils l'adoraient. Ils appréciaient ce que nous deux faisions. Je pense que ça montrait que nous n'avions pas oublié notre éducation, malgré tous ces endroits où nous jouions. » [55]

[53] *Cf.* chapitres III, p. 122-125 et XIII, p. 485.

[54] Schuller 1989, p. 477-478.

[55] Basie 2002, p. 152.

On peut ainsi voir chaque œuvre musicale comme à la croisée de plusieurs dynamiques, certaines non musicales en tant que telles, d'autres plus proprement musicales. Comme toute œuvre musicale, celle de jazz apparaît d'abord à un moment donné de l'histoire, de plusieurs histoires. L'histoire du monde d'abord, et celle du pays dans lequel elle voit le jour. On parle ici de l'histoire politique et sociale. Il va de soi qu'une œuvre produite au cours de la Seconde Guerre mondiale, pendant la guerre du Vietnam, juste après l'assassinat de Martin Luther King ou de Mai 1968, pourra en porter des traces. En deuxième lieu, on pourra replacer l'œuvre dans le contexte de l'histoire culturelle, qui retient les comportements, les modes, les mentalités, les représentations. On peut chercher et trouver des traces du mouvement hippie, de son idéologie, de sa vision du monde dans des œuvres de jazz, celles de Charles Lloyd et de son pianiste Keith Jarrett par exemple. Ensuite, l'histoire des technologies et des médias pourra être prise en compte. Le fait d'enregistrer à l'époque du rouleau, du 78 tours, du 33 tours ou du disque compact peut informer l'œuvre, de même que l'existence ou non de l'enregistrement électrique, de la stéréophonie, du multipiste, de l'échantillonnage. Les deux *recording bans* de 1942-1944 et de 1947-1948 sont loin d'avoir été sans conséquences. L'existence d'un label comme ECM a, non seulement donné naissance à des œuvres, mais influé sur nombre d'entre elles de l'intérieur. Progressivement, on atteint aux temporalités proprement musicales (apparaissant alors en solution de continuité) en évoquant l'histoire de la musique de tradition écrite, celles d'autres musiques, celle enfin du jazz. Une œuvre de jazz est bien entendu largement influencée par le moment où elle se place dans l'histoire de cette musique particulière. Enfin, l'histoire musicale (et éventuellement personnelle) des acteurs, des performeurs avant tout, prend également sa part.

Il apparaît donc une sorte de continuum entre ces contextes de l'œuvre, depuis le moins (les événements du monde) jusqu'au plus musical (l'histoire de la musique concernée). On les prendra en compte dans la description du fonctionnement intrinsèquement musical de la façon qu'on jugera juste, et bien entendu les interprétations varieront considérablement d'un analyste à l'autre, en vertu des sensibilités et des convictions. Mais l'important est de ne pas manquer le musical en tant que tel, dégagé le plus possible des présupposés, des *a priori*, des préjugés. Cette opération est précisément l'analyse musicale.

4 ÉVALUATION

On n'abordera pas dans sa généralité la question du jugement esthétique, bien trop large en regard des objectifs de cet ouvrage et des compétences de son auteur. Je souhaiterais plus modestement traiter sommairement deux questions beaucoup plus limitées : les relations entre analyse musicale et évaluation dans le cadre restreint du jazz, d'une part, et de l'autre, en commençant par celui-ci, le rôle historique que l'évaluation a pu tenir dans le développement du commentaire sur le jazz.

4.1 Historique

La réception des premiers temps du jazz est un vaste sujet qui a fait l'objet de nombreuses recherches et en suscitera certainement encore bien d'autres. Sans entrer dans son détail, on peut toutefois en rappeler quelques traits pour éclairer la *question ici posée.*

Le jazz n'a pas toujours été si mal accueilli qu'on l'a parfois dit. Mais il a été incontestablement l'objet de très forts malentendus, y compris chez ceux qui le louaient. C'est pourquoi certains auteurs ont ressenti le besoin d'en donner (parfois d'en asséner) une « vérité », d'apporter un éclairage qu'ils jugeaient plus juste. Ce mouvement a abouti dans la réalité – ce qu'il est facile de comprendre – à une entreprise de constitution de l'objet par sa valorisation, donc d'hagiographie collective, dans un but avoué de séparer le bon grain de l'ivraie, de désigner les « bons » acteurs, de démasquer les impostures. Le discours global consistant alors à dénoncer une mauvaise appréhension de l'objet, soit par cupidité de la part de personnes mal intentionnées (le commercialisme), soit par méconnaissance, soit les deux. La démarche, identitaire, était donc nécessairement de connaissance : pour dire ce qu'était le « vrai jazz », le jazz « authentique », il fallait le valoriser et pour ce faire, le décrire. En quoi cette démarche revêtait d'emblée un aspect analytique, au sens le plus large du terme.

Roger Pryor Dodge, au sortir de la création (ou d'une des premières performances) de la *Rhapsody in Blue* de Gershwin, à la lecture de certaines critiques sur le concert, se sent obligé de rétablir des vérités qu'il considère comme ignorées, d'abord sur ce qu'est le jazz. Il écrit (probablement en 1925) :

> « Ernest Newman, l'éminent critique musical du *Times* de Londres, a vu son jugement pénétrant renversé dans la violence de la controverse pour ou contre le jazz. Une lecture des remarques de Monsieur Newman et les réponses de ses opposants me convainc que le jazz a besoin de protection, non tant contre ses ennemis que contre ses amis. [...] Le mot "jazz" a été utilisé de façon trop lâche et trop indistinctement par des personnes qui ont une perception limitée de la vraie nature de cette forme embryonnaire se développant actuellement parmi nous. Il n'est pas étonnant que les critiques ne soient pas capables de se mettre d'accord alors qu'il n'en est pas deux qui parlent de la même chose. Le mot "jazz", comme

4 Évaluation

On n'abordera pas dans sa généralité la question du jugement esthétique, bien trop large en regard des objectifs de cet ouvrage et des compétences de son auteur. Je souhaiterais plus modestement traiter sommairement deux questions beaucoup plus limitées : les relations entre analyse musicale et évaluation dans le cadre restreint du jazz, d'une part, et de l'autre, en commençant par celui-ci, le rôle historique que l'évaluation a pu tenir dans le développement du commentaire sur le jazz.

4.1 Historique

La réception des premiers temps du jazz est un vaste sujet qui a fait l'objet de nombreuses recherches et en suscitera certainement encore bien d'autres. Sans entrer dans son détail, on peut toutefois en rappeler quelques traits pour éclairer la question ici posée.

Le jazz n'a pas toujours été si mal accueilli qu'on l'a parfois dit. Mais il a été incontestablement l'objet de très forts malentendus, y compris chez ceux qui le louaient. C'est pourquoi certains auteurs ont ressenti le besoin d'en donner (parfois d'en asséner) une « vérité », d'apporter un éclairage qu'ils jugeaient plus juste. Ce mouvement a abouti dans la réalité – ce qu'il est facile de comprendre – à une entreprise de constitution de l'objet par sa valorisation, donc d'hagiographie collective, dans un but avoué de séparer le bon grain de l'ivraie, de désigner les « bons » acteurs, de démasquer les impostures. Le discours global consistant alors à dénoncer une mauvaise appréhension de l'objet, soit par cupidité de la part de personnes mal intentionnées (le commercialisme), soit par méconnaissance, soit les deux. La démarche, identitaire, était donc nécessairement de connaissance : pour dire ce qu'était le « vrai jazz », le jazz « authentique », il fallait le valoriser et pour ce faire, le décrire. En quoi cette démarche revêtait d'emblée un aspect analytique, au sens le plus large du terme.

Roger Pryor Dodge, au sortir de la création (ou d'une des premières performances) de la *Rhapsody in Blue* de Gershwin, à la lecture de certaines critiques sur le concert, se sent obligé de rétablir des vérités qu'il considère comme ignorées, d'abord sur ce qu'est le jazz. Il écrit (probablement en 1925) :

> « Ernest Newman, l'éminent critique musical du *Times* de Londres, a vu son jugement pénétrant renversé dans la violence de la controverse pour ou contre le jazz. Une lecture des remarques de Monsieur Newman et les réponses de ses opposants me convainc que le jazz a besoin de protection, non tant contre ses ennemis que contre ses amis. […] Le mot "jazz" a été utilisé de façon trop lâche et trop indistinctement par des personnes qui ont une perception limitée de la vraie nature de cette forme embryonnaire se développant actuellement parmi nous. Il n'est pas étonnant que les critiques ne soient pas capables de se mettre d'accord alors qu'il n'en est pas deux qui parlent de la même chose. Le mot "jazz", comme

il est couramment utilisé, semble recouvrir à la fois le vrai jazz et la musique populaire en général. Cela englobe Paul Whiteman, George Gershwin et Irving Berlin, dont je considère qu'aucun d'entre eux n'appartient en quoi que ce soit aux rangs du jazz. Mais si ces hommes ne sont pas des représentants du jazz, qui l'est ? Et qu'est-ce que le jazz ? » ▶56

On connaît ensuite l'action des deux grands auteurs francophones, Robert Goffin et Hugues Panassié, qui ont donné à ce rétablissement la dimension d'une mission presque sacrée, avec toute la flamme et les excès induits par cette posture. Robert Goffin écrivait en 1932 :

« Louis Armstrong, Hawkins, Jimmy Dorsey, Adrian Rollini et vous Joe Venuti qui avez définitivement domestiqué le violon, il est grand temps que je dise à tous, votre pur génie créateur et pour peu que le droit et la jurisprudence m'en laissent le répit, je n'y manquerai pas. Nous sommes quelques-uns à peine en Europe qui pouvons en parler avec tranquillité ; nous sommes quelques-uns que je connais bien, pour qui le jazz a été un besoin quotidien que dix années n'ont pas satisfait ; il en est quelques autres probablement que je voudrais connaître et puis je serais heureux. Je dénie à pas mal d'ignares le droit de parler de choses qu'ils ne connaissent que comme une expérience. Ils n'ont vu dans le jazz qu'une manifestation musicale qu'ils ont essayé en vain de marcotter sur le passé africain ; ils n'ont pas senti ce qu'il fallait y sentir. Leur raison seule s'est exprimée, car ils avaient laissé leur cœur empêtré dans la musique d'avant-guerre. » ▶57

Hugues Panassié devait devenir l'un des plus ardents thuriféraires du « vrai jazz », jusqu'à la caricature et la perte de tout sens de l'évolution et de la réalité. Mais on oublie parfois qu'il fut, à ses débuts, un observateur beaucoup plus mesuré.

« Le raffinement de l'interprétation hot a été également favorisé par le raffinement de la musique de jazz en général. Pendant les années qui suivirent immédiatement la guerre, quelques chefs d'orchestre blancs, notamment le fameux Paul Whiteman, voulurent fournir des exécutions plus au point et mieux découpées. Cela les conduisit à accorder une place importante aux arrangements, c'est-à-dire aux ensembles écrits, introductions, transitions, etc. Certains exagérèrent, malheureusement. Paul Whiteman, avec le concours de l'arrangeur Fred Grofé [*sic*] ▶58, barbouilla ridiculement la musique de jazz de pastiches de musique classique, lui ôtant sa spontanéité et son caractère propre. Cette action de Whiteman eut pourtant d'heureux résultats : elle incita les meilleurs musiciens de couleur à affiner leurs interprétations, sans pour cela les affadir ou les pervertir, simplement en leur apportant l'amélioration musicale indispensable. Ces musiciens comprirent l'intérêt qu'il pouvait y avoir en certaines circonstances à arranger les ensembles au lieu de laisser des exécutants souvent médiocres improviser simultanément au hasard. Seulement ces arrangeurs, au lieu de déformer la musique de jazz comme Whiteman, par d'inopportunes touches «symphoniques», se soucièrent d'écrire des ensembles d'un style mélodique analogue à celui des meilleurs improvisateurs. Ainsi se développa l'arrangement hot. La première conséquence fut d'obliger les exécutants à perfectionner leur jeu, afin de pouvoir exécuter des parties écrites. Le niveau musical moyen des orchestres de jazz s'en trouva fort rapidement élevé.» ▶59

▶56 Dodge, Roger Pryor, p. 3.
▶57 Goffin 1932, p. 11-12.
▶58 Il s'agit de Ferde Grofé.
▶59 Panassié 1934, p. 60.

De cette façon, presque naturellement, comme le note Henry Martin, le geste d'évaluation était devenu comme consubstantiel à l'activité de critique ou d'amateur de jazz :

> « Avant les années 1950, la plupart des écrits sur le jazz consistaient en une critique où les enregistrements, les concerts et les artistes étaient par routine, évalués, comparés et (dans certains cas) notés numériquement. Les critiques, de fait, furent parmi les premiers historiens du jazz, à côté des fans et des collectionneurs de disque. Il existe aussi une remarquable correspondance entre les critiques et les théoriciens analytiques en cela que les deux groupes évaluent souvent les pièces ou les musiciens pour leur mérite intrinsèque ; les théoriciens cependant, approchent habituellement les œuvres techniquement alors que les critiques, le plus souvent, écrivent pour les médias populaires. » ▶60

C'est à mon sens à partir de Winthrop Sargeant et de la parution de son livre *Jazz: Hot and Hybrid* que le besoin de constitution de l'objet-jazz lui-même se fait moins ardent et que peut commencer une réelle musicologie analytique, dégagée de la mission immédiate et globale de valorisation collective.

> « Le champ particulier que *Jazz: Hot and Hybrid* se propose d'explorer est à ma connaissance resté presque exclusivement le sien. Ce n'est pas en premier lieu un ouvrage critique, biographique ou historique. Son propos est descriptif. La part d'évaluation qu'il contient est limitée principalement au jazz considéré comme un type d'art comparé à d'autres types d'art. Sa tâche fut de définir le jazz, d'analyser son anatomie musicale, de retracer ses origines et ses influences, d'indiquer les éléments qui le distinguent d'autres types de musiques, qui lui donnent sa place unique dans la musique du monde. » ▶61

On retrouve cette même préoccupation chez Wilder Hobson dont le livre paraît l'année suivante :

> « Je dois dire que je ne suis pas intéressé par le jugement de *valeur* de cette musique, que ce soit contre toute autre musique ou par des jugements de valeur musicaux en général, mais par les qualités propres de cette musique en elles-mêmes. Ce livre discute de la forme du jazz, se concentrant, à fin d'exemples, sur trente disques dont la liste figure au dernier chapitre. » ▶62

Beaucoup plus tard – à partir des années 1960 – apparaîtra un autre discours, dénonçant une appropriation de cet objet-jazz par ses commentateurs, au motif précisément que leur but serait la valorisation, à travers l'établissement d'échelles de valeurs, la panthéonisation de figures mythiques, entreprise dénoncée comme déformant la réalité et en occultant certaines. Ce discours s'est placé sous le signe d'un point de vue moins spécialisé et plus ethnomusicologique, voire anthropologique :

> « Une caractéristique de l'approche ethnomusicologique qui la distingue généralement d'autres sortes d'écrits sur le jazz est qu'elle tend à éviter les jugements critiques aussi bien des artistes que de la musique. Ce peut être vu comme dérivant du desideratum anthropologique d'une description culturelle "objective", non altérée par une évaluation qui peut être inappropriée pour un observateur extérieur. Il reste à voir si ces ethnomusicologues du jazz se situent plus confortablement

▶60 Martin 1996b, p. 3.

▶61 Sargeant 1975, p. 9.

▶62 Hobson 1939, p. 18.

dans le camp des anthropologues, avec leurs préoccupations culturelles; s'ils s'alignent avec les musicologues et leur accent mis sur le processus historique; ou avec les théoriciens et leurs modèles plus techniques de structure musicale. » ▶63

Cette offensive, sous le signe donc d'une certaine neutralité méthodologique revendiquée de l'ethnomusicologie et de l'anthropologie, prend notamment la forme d'une dénonciation d'une historiographie du jazz qualifiée de « dominante » et « romantique », caractérisée par des récits hagiographiques ▶64:

« Et il y a la résurgence de l'identité jazz populaire collective, récemment produite à travers une série médiatisée ▶65 de narrations romantiques à propos d'individualités remarquables – presque invariablement étatsuniennes et masculines, habituellement pauvres, souvent noires, inévitablement uniques, génies naturels – qui transcendent d'humbles milieux en créant une musique très spéciale qui fait se sentir bien l'Amérique, et le reste du monde se sentir bien à l'égard de l'Amérique. De façon évidente, ce sont des fantasmes romantiques que je trouve dangereux et qui appellent un examen critique. » ▶66

Amiri Baraka, de son côté, voit cette question de la valorisation comme un arbre cachant la forêt:

« Habituellement, le but du critique était d'abord l'*appréciation* de la musique plutôt que la compréhension de l'attitude qui l'a produite. Cette différence signifiait que le critique potentiel du jazz n'avait qu'à apprécier la musique, ou ce qu'il pensait être la musique, et qu'il n'avait pas à comprendre ou même à se sentir concerné par les attitudes qui l'avaient produite, sauf peut-être comme une considération purement sociologique. [...] L'ironie ici est que, parce que la majorité des critiques de jazz sont blancs moyens, la majeure partie de la critique de jazz tend à renforcer des normes d'excellence blanches moyennes comme critères pour des performances d'une musique qui, dans ses manifestations les plus profondes, est complètement antithétique de telles normes, et est même en fait très souvent en réaction directe vis-à-vis d'elles. » ▶67

Ce en quoi il se retrouve ici, comme souvent, très proche du Hugues Panassié de l'après-guerre:

« La prétention de la plupart des Blancs à vouloir juger le jazz, musique créée par les Noirs des États-Unis d'Amérique, d'après leurs propres conceptions de la musique et non d'après celles des Noirs, est l'indication soit d'une totale ignorance, d'une sottise énorme, soit d'un racisme avoué ou inavoué (la race blanche, race supérieure, ne saurait avoir quoi que ce soit à apprendre des Noirs). Le jazz est, pour nous, une langue musicale étrangère. C'est la langue d'une autre race. Si nous voulons comprendre le jazz, il faut nous mettre à l'école des Noirs, leur demander le secret de leur langage musical, apprendre à le saisir – voire le parler si l'on veut être musicien de jazz – comme eux. » ▶68

Ce débat sur la spécificité de l'objet-jazz et la revendication d'une approche noire d'une musique noire vise par ricochet le rapport à la tradition savante et à la musicologie savante:

« Dans la critique du jazz, aucun recours à la tradition ou à la théorie européennes ne seront d'aucun secours. Une musique noire, comme le Noir lui-même, est

▶63 Martin 1996b, p 4.

▶64 *Cf.* à ce sujet DeVeaux 1991.

▶65 L'auteur fait allusion à « Jazz », série de documentaires consacrée dans les années 1990 à de grands musiciens de jazz par Ken Burns avec le concours de Wynton Marsalis.

▶66 Tucker 2004, p. 248-249. On notera que tout le monde n'accrédite pas cette conception du romantisme: « Aristocrate solitaire, campé sur un rocher, face aux vagues déchaînées, cheveux battus par les vents, penseur pensif, le front lourd de génie à grand-peine retenu par une main fiévreuse, jeune évaporée languide, délicatement phtisique, se consumant d'amour au rythme de quelque polonaise – tout le monde connaît: le romantisme même. Ou bien encore: mouvement littéraire opposé au classicisme, privilégiant l'irrationnel, le rêve, le désordre. Romantique, en tous les cas: idéaliste, songe-creux, naïf sentimental, parfois dangereux en ses exaltations. Bref, en ce siècle voué au principe de rendement, quelque chose comme un imbécile. Voilà donc l'opinion établie, telle qu'elle s'indique par l'usage même du qualificatif! Aussi quiconque aujourd'hui prétend restituer au romantisme la radicalité de ses enjeux doit savoir qu'il ne s'agira point de rectifier une pensée insuffisante par quelques informations ou arguments nouveaux, mais bel et bien de s'affronter à une masse de clichés, de lieux communs, de stéréotypes d'autant plus vigoureusement enracinés qu'ils sont évidemment stupides, d'autant plus invincibles qu'au fond personne ne les pense. » (Le Bris 2002, p. 18).

▶67 Baraka 1999, p. 180-182.

▶68 Panassié 1965, p. 9.

strictement un phénomène américain, et nous devons établir des normes de jugement et d'excellence esthétique qui reposent sur notre savoir natif et sur une compréhension des philosophies sous-jacentes et des références culturelles locales qui ont produit le blues et le jazz, de façon à produire un commentaire ou des écrits critiques valides sur ces sujets. » [69]

Pour John Gennari :

« Et comme [Henry Louis] Gates affirme que "nous devons nous tourner vers la tradition noire elle-même pour développer des théories critiques indigènes à nos littératures", de la même façon [Albert] Murray affirme que la critique de la musique noire doit être une extension organique de l'expérience culturelle distinctivement africaine-américaine de la tradition blues. Une critique non ancrée dans un savoir sûr et sensible des expériences vécues de l'art – les sources socio-culturelles à la fois de sa création et de son usage – n'est pas capable, selon Murray, d'atteindre le cœur de la signification d'un art. » [70]

Ces différences de point de vue ont amené des clivages profonds chez les commentateurs du jazz (surtout en Amérique du Nord), créant des catégories d'ethnomusicologues, d'historiens, d'analystes, chacun se voyant (parfois à son corps défendant) assigner un territoire propre. Henry Martin, qui se range dans la catégorie de la *music theory*, commentait ainsi, en 1996, cette situation :

« S'il n'est pas pertinent d'engager dans cet essai une défense vigoureuse de la théorie musicale [71], il est advenu comme une surprise pour beaucoup d'entre nous de voir que l'étude du jazz centrée sur la musique elle-même se trouvait attaquée. Si je n'avais qu'une chose à dire, ce serait de souligner que ce qui mène la plupart des auditeurs et des musiciens au jazz *est* sa musique, et non ses connexions à d'autres disciplines. Cela ne veut pas dire que le social, l'historique, le commercial, et d'autres sujets, sont sans lien avec les formes que la musique prend et comment elle fonctionne. Ils sont extrêmement importants pour une compréhension complète du jazz comme produit d'une histoire culturelle occidentale. En tant que tel, nous attendons avec intérêt toute étude qui porterait une lumière nouvelle sur les nombreuses controverses qui sont apparues dans le jazz depuis sa création. Pour paraphraser une citation familière, la maison du jazz est grande et a de nombreuses pièces. Mais nous ne devrions jamais négliger ce qui nous a amenés au jazz lui-même : la musique, et notre réponse émotionnelle et esthétique vis-à-vis d'elle. Les théoriciens ne dédaignent pas les sujets de plus grande dimension ; ils préfèrent simplement appliquer leur expertise : tenter de comprendre ce qui se produit phoniquement, dans la mesure où il est possible de le saisir. Dans ce but, l'augmentation continue de l'activité des théoriciens du jazz est la bienvenue – qu'ils soient des musiciens en activité, des chercheurs académiques, ou les deux – et nous espérons qu'ils continueront à poursuivre l'examen plus approfondi de la façon dont le jazz *fonctionne* comme musique. » [72]

La maison du jazz est assez grande ? Certes. Mais force est de reconnaître que certaines portes grincent. L'évaluation ne va pas simplement des observateurs vers la musique, mais s'applique aussi parfois entre eux, comme on vient de le voir.

[69] Baraka 1999, p. 186.

[70] Gennari 1991, p. 454.

[71] Je traduis littéralement le terme *music theory*, qui recouvre en fait le champ de l'analyse.

[72] Martin 1996b, p. 4.

4.2 Analyse et évaluation

Si les analystes laissent souvent percer leur admiration pour les auteurs des objets de leurs travaux, peu d'entre eux prétendent prouver la qualité des œuvres qu'ils ont élues comme objets d'analyse. Moins nombreux encore sont ceux qui s'attachent à prouver le contraire. André Hodeir est un des rares qui se risquent à cet exercice :

« Le solo de Milton Mezzrow dans "Royal Garden Blues" illustre assez bien ce qu'on vient d'écrire. Si l'on jette un rapide coup d'œil sur le relevé de ces deux chorus, une première remarque s'impose d'emblée : la plus grande partie du solo repose sur l'emploi continuel de l'accord arpégé. Les mesures 1, 2, 6, 7, 8, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 21 et 22 procèdent intégralement de ce qu'on pourrait appeler la technique du "do-mi-sol-do". Le reste du solo est également construit dans cet esprit, les entorses à la règle de la décomposition de l'accord étant trop superficielles pour conférer à la ligne mélodique un minimum de caractère. Certaines ont un côté mécanique évident. Ainsi le mi bécarre des mesures 11 et 12 pourrait-il être considéré comme une trouvaille mélodique s'il n'était visiblement encastré dans une formule, sorte de cliché que le soliste "a dans les doigts" : la mesure 23, où réapparaît tel quel ce cliché, en est la confirmation. Tout, dans ces deux chorus, procède de la décomposition de l'accord. Leur indigence mélodique appellerait une condamnation formelle de cette technique, même s'il n'entrait ici en ligne de compte – on y reviendra – une faiblesse rythmique qui s'ajoute au mauvais effet des arpèges continuels. » ▶73

Il est arrivé également à Gunther Schuller d'émettre des jugements négatifs sur des musiciens dans le cours de son examen de leur musique. Mais son point de vue est généralement plus mesuré, comme en témoigne cette citation :

« Par fraîcheur (ou "nouveauté"), on entend évidemment la fraîcheur des idées. Une autre façon de la désigner serait de recourir à un terme encore plus ambigu en matière d'art : l'inspiration. Comment peut-on établir la fraîcheur ou l'inspiration d'un musicien ? [...] Il est très possible de désigner les figures qu'un homme joue, de comparer ses phrases à toutes celles qui ont été jouées auparavant et de porter en conséquence un jugement quantitatif ferme et d'ébaucher un jugement qualitatif. [...] Le strict minimum que nous puissions faire alors pour la fraîcheur des idées ou l'inspiration est d'appeler par leur nom les changements faits par les musiciens, pour savoir ce qu'ils font au juste avec les notes, les accords et les rythmes, et de rendre nos conclusions publiques. » ▶74

Gunther Schuller en appelle en quelque sorte à un constat d'expert. Lucien Malson, commentant et citant Gérard Genette aborde cette question de l'expertise :

« Ce qui est perceptible pour "l'expert" peut ne point l'être pour le profane, comme une pièce "en sol mineur". On peut percevoir un trait sans l'identifier, comme un auditeur incompétent entend un triton, ou quarte augmentée, sans savoir ce que c'est (ni ce qu'est) un tel intervalle. [...] Il faut distinguer "accord entendu" et "accord identifié". L'attention *primaire*, plus innocente, diffère de l'attention *secondaire*, plus informée. "Un jugement de goût peut être plus instruit, plus éclairé qu'un autre, cela, une fois encore, ne le rend pas plus valide ni plus correct" [...] Il est donc bien, pour Genette, deux niveaux de réception : primaire et secondaire, celui-là

▶73 Hodeir 1981, p. 137-138.

▶74 Schuller 1997, p. 401-402.

méritant d'être nommé esthétique et celui-ci artistique. [...] On ne trouve pas de "meilleur juge". » [75]

Ian Bent de son côté, voit une continuité entre les deux postures :

> « Rien de ce qui précède ne permet de préciser en quoi le discours critique diffère catégoriquement de l'analyse : le débat latent qui traverse l'analyse est de savoir si le rôle de l'analyste est de décrire ou de juger. S'il y a différence, elle est peut-être de degré. De façon générale, il est davantage question en analyse de description que de jugement. La plupart du temps, l'étape ultime de l'analyse rejoint le point atteint par le critique de jugement au moment où, à sa satisfaction, il a pu percevoir la "conception artistique", ce qui le rend apte à formuler un jugement. » [76]

Reprenant la distinction de Genette entre jugement artistique (argumenté, « secondaire ») et jugement esthétique (possiblement naïf, « primaire »), Malson ajoute encore :

> « Une critique totale émet des jugements artistiques sous des formes diversifiées les mieux instruites et aussi des jugements esthétiques, jamais entièrement naïfs, mais assurément moins "chargés" pour lesquels la bonne écriture ou l'esprit de poésie sont tout naturellement requis. Aucune étude savante ne se prive de cette liberté du goût parce qu'à la fin des fins personne ne démontre la vérité ou la fausseté de ce qui relève, par essence, d'un sentiment. De ce côté-là, la "compétence" (notamment technique) ne domine jamais rien. » [77]

On se rangera bien volontiers à ce point de vue, sans prétendre avoir épuisé une question aussi ancienne qu'ardue. L'analyse de l'œuvre fournit-elle des informations sur la valeur de l'œuvre et en fonction de quels critères ? Il me semble qu'il est préférable à tous points de vue, et possible, non forcément de répondre par la négative, mais de se tenir éloigné de la posture de juge quand on se préoccupe d'analyse. Celle-ci peut sans doute apporter des arguments à qui veut démontrer la valeur (ou la non-valeur) d'une œuvre, mais je ne crois pas qu'elle puisse prouver quoi que ce soit dans ce domaine. Les analyses (en limitant le propos au domaine du jazz) qui se donnent de tels objectifs échouent en général, me semble-t-il, à convaincre sur ce point. Ce qui n'empêche pas que les dites analyses produisent des résultats intéressants, mais pas celui d'une supposée démonstration de la valeur esthétique de l'œuvre analysée. De plus, il me semble qu'on libère l'analyse quand on l'affranchit de toute fonction évaluatrice. Elle se déploiera de façon d'autant plus libre qu'on lui assigne d'autres tâches.

> « Quelle analyse serait en mesure de démontrer, en termes *analytiques* en quoi cette musique est "meilleure" que la plus médiocre des musiques, et en quoi sa "structure" est meilleure (avant de poser et de considérer explicitement les problèmes concernant une *critériologie* des "bonnes structures") ? Pour le moment, une chose est absolument certaine. C'est qu'à partir d'un ensemble déterminé de critères, définissables à l'heure actuelle, on peut créer une musique qui sera jugée (dans le cadre d'un jugement "collectif-subjectif") comme "bonne", et une autre, qui sera jugée comme "très mauvaise". Il s'ensuit (contrairement à ce que beaucoup en pensent) que l'analyse n'est en mesure de fournir aucun renseignement qui permette de porter un *jugement de valeur* sur la musique – pour la simple raison que notre relation à la musique se fait à partir d'une *expérience musicale*, d'un *vécu concret*, dont les structures n'ont rien à voir, parfois, avec les structures musicales que l'on arrive à dégager par l'analyse des partitions. » [78]

[75] **Malson 2001, p. 14-15.**
[76] **Bent 1998, p. 14-15.**
[77] **Malson 2001, p. 20.**
[78] **Sadaï 1986, p. 326-328.**

CONCLUSION

Pour une histoire musicale du jazz

Le 23 août 1957, John Coltrane, au saxophone ténor, enregistre au studio de Rudy Van Gelder à Hackensack (New Jersey) en quartette, sous son nom, pour la marque Prestige et son producteur Bob Weinstock, avec Red Garland (p), Paul Chambers (b) et Art Taylor (dm). Cinq morceaux sont gravés : « You Leave Me Breathless » (Hollander-Freed), « Bass Blues » (Coltrane), « Soft Lights and Sweet Music » (Irving Berlin), « Traneing in » (Coltrane), « Slow Dance » (Alonzo Levister), tous publiés sur l'album *Traneing in*.

On est alors en pleine Guerre froide, un an après l'insurrection de Budapest et la crise de Suez. C'est aussi l'époque de la décolonisation. En 1957, l'indépendance du Ghana (ex *Gold Coast)* est prononcée le 6 mars, celle de la Malaisie le 3 août et Habib Bourguiba devient président de la Tunisie le 25 juillet. Le 25 mars sont signés les traités de Rome, créant la Communauté Économique Européenne et Euratom. Dwight Eisenhower est alors président des États-Unis. Le 2 mai, décède le sénateur Joseph McCarthy, initiateur entre 1950 et 1956 des tristement célèbres « chasses aux sorcières ». Le 2 juillet, le sénateur démocrate John F. Kennedy demande que le gouvernement étatsunien intervienne en faveur de l'indépendance algérienne. Le 30 juillet, le Sénat adopte le projet de loi sur les droits civiques accordant une protection fédérale aux électeurs noirs et le 9 septembre est promulguée une nouvelle

législation sur les droits civiques des Noirs. Le 23 septembre, le gouvernement enverra un millier de soldats à Little Rock (Arkansas) pour imposer l'entrée d'écoliers noirs dans une école précédemment blanche, décidée en vertu de la politique d'intégration à laquelle s'oppose le sénateur local Orval Faubus (Charles Mingus enregistrera en 1959 « Fables of Faubus » dénonçant cette réaction). Le 6 juillet, la joueuse de tennis Althea Gibson est la première Afro-Américaine à remporter le tournoi de Wimbledon (l'année précédente, elle avait été la première Noire à remporter, à Paris, un tournoi du Grand Chelem). Elle est encore la première Afro-Américaine à être élue *« Female Athlete of the Year »* par l'agence Associated Press. L'année suivante paraîtra son autobiographie, sous le titre *I Always Wanted to Be Somebody*. Le 3 février ouvre à New York la galerie de Leo Castelli consacrée au Pop Art. Jack Kerouac publie *On the Road*, Orson Welles tourne *Touch of Evil*. Le 26 septembre aura lieu à Broadway la première de *West Side Story* de Leonard Bernstein. Le Département d'État organise les tournées de Benny Goodman au Cambodge et de Wilbur de Paris en Afrique.

En 1954, ont été composés ou créés *Déserts* d'Edgar Varèse, *The Turn of the Srew* de Benjamin Britten, *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez. En 1956, les *Variations canoniques* (Igor Stravinsky), *Concerto pour la nuit de Noël* (Luigi Dallapicola), *Zeitmasse*, *Gruppen* (Karlheinz Stockhausen), *Pithoprakta* (Iannis Xenakis), *Il Canto sospeso* (Luigi Nono), *Radio Music* (John Cage). En 1957, *Musica su due dimensioni* (Bruno Maderna), *Mobile* (Henri Pousseur), *Deux poèmes pour Jazz Quartet* (Boris Blacher). En 1956 et 1957, Dmitri Chostakovitch a écrit sa *Symphonie n° 11* et entre 1956 et 1958, Olivier Messiaen a composé *Le Catalogue d'oiseaux*.

1957 voit l'enregistrement ou la sortie des albums *Atomic Basie* (Count Basie), *Miles Ahead* (Miles Davis - Gil Evans), *Such Sweet Thunder* (Duke Ellington), *Gil Evans & Ten* (Gil Evans), *Ella Fitzgerald Sings the Duke Ellington Song Book* (Ella Fitzgerald - Duke Ellington), *Groovy* (Red Garland), *Songs for Distingué Lovers* (Billie Holiday), *Tijuana Moods* (Charles Mingus), *That's Him* (Abbey Lincoln), *Thelonious Himself* (Thelonious Monk), *Jazz in 3/4 Time* (Max Roach), *Way out West* (Sonny Rollins), *The Alphabet* (André Hodeir).

À New York ouvre un nouveau club, le Half Note. Le label Roulette est fondé par Morris Levy. Nat Shapiro et Nat Hentoff publient *The Jazz Makers*. Miles Davis, Gil Evans et leur producteur George Avakian décident, pour l'une des premières fois dans l'histoire du jazz, d'utiliser le procédé du *re-recording* pour l'enregistrement de l'album *Miles Ahead*. Le studio et la prise de son de Rudy Van Gelder sont toujours parmi les préférés des producteurs de jazz newyorkais. Parmi ceux-ci, Bob Weinstock (Prestige) est en concurrence notamment avec Alfred Lion (Blue Note), Orrin Keepnews (Riverside), George Avakian (Columbia).

John Coltrane est citoyen étatsunien, afro-américain, chrétien, hétérosexuel (pour autant qu'on puisse et doive le savoir), né à Philadelphie, dans le nord-est des États-Unis. Issu d'une famille de la classe moyenne noire, il a très peu connu son père et a eu à éprouver plusieurs décès parmi ses proches durant son enfance

législation sur les droits civiques des Noirs. Le 23 septembre, le gouvernement enverra un millier de soldats à Little Rock (Arkansas) pour imposer l'entrée d'écoliers noirs dans une école précédemment blanche, décidée en vertu de la politique d'intégration à laquelle s'oppose le sénateur local Orval Faubus (Charles Mingus enregistrera en 1959 « Fables of Faubus » dénonçant cette réaction). Le 6 juillet, la joueuse de tennis Althea Gibson est la première Afro-Américaine à remporter le tournoi de Wimbledon (l'année précédente, elle avait été la première Noire à remporter, à Paris, un tournoi du Grand Chelem). Elle est encore la première Afro-Américaine à être élue *« Female Athlete of the Year »* par l'agence Associated Press. L'année suivante paraîtra son autobiographie, sous le titre *I Always Wanted to Be Somebody*. Le 3 février ouvre à New York la galerie de Leo Castelli consacrée au Pop Art. Jack Kerouac publie *On the Road*, Orson Welles tourne *Touch of Evil*. Le 26 septembre aura lieu à Broadway la première de *West Side Story* de Leonard Bernstein. Le Département d'État organise les tournées de Benny Goodman au Cambodge et de Wilbur de Paris en Afrique.

En 1954, ont été composés ou créés *Déserts* d'Edgar Varèse, *The Turn of the Srew* de Benjamin Britten, *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez. En 1956, les *Variations canoniques* (Igor Stravinsky), *Concerto pour la nuit de Noël* (Luigi Dallapicola), *Zeitmasse*, *Gruppen* (Karlheinz Stockhausen), *Pithoprakta* (Iannis Xenakis), *Il Canto sospeso* (Luigi Nono), *Radio Music* (John Cage). En 1957, *Musica su due dimensioni* (Bruno Maderna), *Mobile* (Henri Pousseur), *Deux poèmes pour Jazz Quartet* (Boris Blacher). En 1956 et 1957, Dmitri Chostakovitch a écrit sa *Symphonie n° 11* et entre 1956 et 1958, Olivier Messiaen a composé *Le Catalogue d'oiseaux*.

1957 voit l'enregistrement ou la sortie des albums *Atomic Basie* (Count Basie), *Miles Ahead* (Miles Davis - Gil Evans), *Such Sweet Thunder* (Duke Ellington), *Gil Evans & Ten* (Gil Evans), *Ella Fitzgerald Sings the Duke Ellington Song Book* (Ella Fitzgerald - Duke Ellington), *Groovy* (Red Garland), *Songs for Distingué Lovers* (Billie Holiday), *Tijuana Moods* (Charles Mingus), *That's Him* (Abbey Lincoln), *Thelonious Himself* (Thelonious Monk), *Jazz in 3/4 Time* (Max Roach), *Way out West* (Sonny Rollins), *The Alphabet* (André Hodeir).

À New York ouvre un nouveau club, le Half Note. Le label Roulette est fondé par Morris Levy. Nat Shapiro et Nat Hentoff publient *The Jazz Makers*. Miles Davis, Gil Evans et leur producteur George Avakian décident, pour l'une des premières fois dans l'histoire du jazz, d'utiliser le procédé du *re-recording* pour l'enregistrement de l'album *Miles Ahead*. Le studio et la prise de son de Rudy Van Gelder sont toujours parmi les préférés des producteurs de jazz newyorkais. Parmi ceux-ci, Bob Weinstock (Prestige) est en concurrence notamment avec Alfred Lion (Blue Note), Orrin Keepnews (Riverside), George Avakian (Columbia).

John Coltrane est citoyen étatsunien, afro-américain, chrétien, hétérosexuel (pour autant qu'on puisse et doive le savoir), né à Philadelphie, dans le nord-est des États-Unis. Issu d'une famille de la classe moyenne noire, il a très peu connu son père et a eu à éprouver plusieurs décès parmi ses proches durant son enfance

et son adolescence. Il fut élevé principalement par des femmes. Le 3 octobre 1955, il a épousé Naima (Juanita Austin). Au printemps 1956, il s'est installé à New York avec sa femme et la fille de celle-ci, Antonia. C'est un travailleur acharné, obsessionnel. Il connaît par ailleurs de graves problèmes de dépendance, notamment à l'héroïne.

En avril 1957, il est au Café Bohemia avec le quintette de Miles Davis. Mais ses rapports avec le trompettiste sont rendus difficiles par ses addictions. John Coltrane *sideman* déploie une activité florissante : dans l'année qui précède la séance concernée, il enregistre avec Paul Chambers, Thelonious Monk, Paul Quinichette, Art Blakey, Miles Davis, Johnny Griffin, Mal Waldron, Red Garland. Le 31 mai, il enregistre pour la première fois sous son nom. On sait aussi qu'il écoute le *Concerto pour orchestre* de Bartók, notamment pour les enchaînements de quartes qui l'intéressent particulièrement et qu'il cherche à exploiter dans son jeu et ses compositions. Au moment de l'enregistrement, il joue probablement sur un saxophone Selmer, peut-être un modèle « Balanced Action » avec un bec métallique Otto Link et une anche numéro 4. Il en est à certain point de son développement musical personnel, dans les secteurs du jeu instrumental, de sa capacité de compositeur, de ses conceptions harmoniques et rythmiques, etc. Sa notoriété est en constante progression ▶1.

▶1 Sources : Arnold 1988, Carles - Clergeat - Comolli 1988, Collectif 1991, Baudoin 2005, Porter 2007, site Internet Wikipedia, moteur de recherche Google.

Tous ces faits constituent des événements au sein de certaines intrigues et des non-événements dans d'autres. Certains ont eu une influence directe sur l'enregistrement du 23 août 1957, d'autres aucune. Il est difficile, parfois impossible, de savoir lesquels des enregistrements immédiatement antérieurs John Coltrane connaissait, quels disques il écoutait, ceux qui l'intéressaient particulièrement, quelle était son attention à son environnement, les événements qui avaient pu le toucher particulièrement et affecter sa musique, quel était son état physique, affectif, psychologique du moment. Mais potentiellement, tous peuvent avoir joué, à des degrés divers, un rôle, pour certains décisif, pour d'autres négligeable. Certains ont impérativement fermé des voies musicales, mais d'autres en ont ouvert, créant un large éventail de potentialités musicales. John Coltrane, à ce moment précis de l'Histoire, de sa vie, de son histoire musicale et de celle du milieu qui l'entoure, se trouve à la croisée d'un grand nombre d'intrigues et, *in fine*, produira une musique nécessairement façonnée, déterminée par ce faisceau, une musique compatible avec cet enchevêtrement. Il est enfin John Coltrane, individu unique et libre (y compris à travers ses contradictions, ses irrationalités ▶2), maître de cette musique qu'il accomplit souverainement. Il jouera éventuellement contre certaines de ces déterminations qu'on a évoquées (il a certainement fallu, à un moment ou un autre, qu'il ait joué contre ou sans, faute de quoi il ne serait qu'un musicien de son époque), mais surtout de façon transversale, transcendante.

▶2 « La prise en considération de la polysémie des objets étudiés conduit à ouvrir leur interprétation à leurs diverses appartenances. Ainsi un individu est-il toujours au carrefour de plusieurs plans (genre, milieu d'origine, sexualité, classe d'âge, génération, profession, confession, idéologie...) qui le déterminent inégalement mais que son analyse ne peut pas ignorer. Cette conclusion de l'histoire culturelle est aujourd'hui confirmée par l'enquête sociologique (Bernard Lahire), qui met en lumière la complexité inter- et intra-individuelle des comportements culturels des agents, pas si enfermables qu'on l'avait dit, depuis Pierre Bourdieu, dans une appartenance nette, elle-même inscrite dans une hiérarchie plus ou moins subtile de dominations. Plus ou mieux encore : l'histoire culturelle, méfiante *a priori* envers les interprétations unifiées, qui mettent en scène un homme simplifié et rationnel, est l'infatigable avocat d'un être humain traversé – et, parfois, animé – par des contradictions (?) internes qui peuvent, par exemple, le faire jouir à avoir peur, rêver sans illusion ou "désirer" simultanément et profondément une chose et son contraire. » (Ory 2004, p. 27-28).

Il n'en reste pas moins que ce n'est qu'en advenant que les œuvres enregistrées ce jour-là – comme toutes les œuvres, musicales ou autres – inaugurent la possibilité de leur lien avec un passé, avec des conditions d'émergence.

« Au cours de la grande guerre, des journaux et des revues se détournaient parfois des terribles inquiétudes du présent pour penser à ce qui se passerait plus tard, une fois la paix rétablie. L'avenir de la littérature, en particulier, les préoccupait. On vint un jour me demander comment je me le représentais. Je déclarai, un peu confus, que je ne me le représentais pas. "N'apercevez-vous pas tout au moins, me dit-on, certaines directions possibles ? Admettons qu'on ne puisse prévoir le détail ; vous avez du moins, vous philosophe, une idée de l'ensemble. Comment concevez-vous, par exemple, la grande œuvre dramatique de demain ?" Je me rappellerai toujours la surprise de mon interlocuteur quand je lui répondis : "Si je savais ce que sera la grande œuvre dramatique de demain, je la ferais." Je vis bien qu'il concevait l'œuvre future comme enfermée, dès alors, dans je ne sais quelle armoire aux possibles ; je devais, en considération de mes relations déjà anciennes avec la philosophie, avoir obtenu d'elle la clef de l'armoire. "Mais, lui dis-je, l'œuvre dont vous parlez n'est pas encore possible." – "Il faut pourtant bien qu'elle le soit, puisqu'elle se réalisera !" – "Non, elle ne l'est pas. Je vous accorde, tout au plus, qu'elle l'*aura été*." – "Qu'entendez-vous par là ?" – "C'est bien simple. Qu'un homme de talent ou de génie surgisse, qu'il crée une œuvre : la voilà réelle et par là-même elle devient rétrospectivement ou rétroactivement possible. Elle ne le serait pas, elle ne l'aurait pas été, si cet homme n'avait pas surgi. C'est pourquoi je vous dis qu'elle aura été possible aujourd'hui, mais qu'elle ne l'est pas encore." – "C'est un peu fort ! Vous n'allez pas soutenir que l'avenir influe sur le présent, que le présent introduit quelque chose dans le passé, que l'action remonte le cours du temps et vient imprimer sa marque en arrière ?" – "Cela dépend. Qu'on puisse insérer du réel dans le passé et travailler ainsi à reculons dans le temps, je ne l'ai jamais prétendu. Mais qu'on y puisse loger du possible, ou plutôt que le possible aille s'y loger lui-même à tout moment, cela n'est pas douteux. Au fur et à mesure que la réalité se crée, imprévisible et neuve, son image se réfléchit derrière elle dans le passé indéfini ; elle se trouve ainsi avoir été, de tout temps, possible ; mais c'est à ce moment précis qu'elle commence à l'avoir toujours été, et voilà pourquoi je disais que sa possibilité, qui ne précède pas sa réalité, l'aura précédée une fois la réalité apparue. Le possible est donc le mirage du présent dans le passé ; et comme nous savons que l'avenir finira par être du présent, comme l'effet de mirage continue sans relâche à se produire, nous nous disons que dans notre présent actuel, qui sera le passé de demain, l'image de demain est déjà contenue quoique nous n'arrivions pas à la saisir. Là est précisément l'illusion." » [3]

Il existe donc une double événementialité irréductible de l'œuvre. D'une part, aucune analyse de quelque sorte que ce soit ne viendra exténuer l'œuvre, la fragmenter jusqu'à briser la dernière de ses molécules. En cela, l'analyse doit se résoudre à admettre qu'elle met à jour des mécanismes, indique des perspectives, relie des temporalités, mais que ces actions ne résument jamais l'œuvre à elles seules. Il subsistera toujours un résidu inaccessible à l'analyse la plus exhaustive. Par ailleurs, l'historicité de l'œuvre ne pourra pas plus être réduite à ses conditions d'apparition et de possibilité. Comme l'indique Bergson, l'œuvre ne devient possible qu'au moment où elle est créée. Rien n'est gravé à l'avance de ce qui advient, aucune œuvre ne devait par nécessité être produite [4].

Dans le champ musical, deux visions de l'œuvre ont tendance à s'opposer : celle des analystes et celle des culturalistes. Il me semble toutefois que dans un passé récent, ces derniers ont plus souvent éprouvé une tentation hégémonique. En témoigne par

[3] Bergson 2008, p. 110-111.

[4] « [...] Nous avons employé jusqu'ici le mot de cause. On peut employer le mot de condition. Tout ce qu'on nomme causes d'un effet constitue les conditions de l'arrivée de l'effet. Une condition peut s'imposer à l'effet d'une façon absolue ; tant qu'elle n'est pas remplie, l'effet est impossible ; mais, d'autre part, est-elle remplie, il se peut que l'effet tarde indéfiniment à se produire ; elle le conditionne donc impérieusement ; elle ne le détermine pas du tout. » (Paul Lacombe, Lacombe. 1994, p. 250-251 *in* Prost. 1996, p. 174).

> « Au cours de la grande guerre, des journaux et des revues se détournaient parfois des terribles inquiétudes du présent pour penser à ce qui se passerait plus tard, une fois la paix rétablie. L'avenir de la littérature, en particulier, les préoccupait. On vint un jour me demander comment je me le représentais. Je déclarai, un peu confus, que je ne me le représentais pas. "N'apercevez-vous pas tout au moins, me dit-on, certaines directions possibles ? Admettons qu'on ne puisse prévoir le détail ; vous avez du moins, vous philosophe, une idée de l'ensemble. Comment concevez-vous, par exemple, la grande œuvre dramatique de demain ?" Je me rappellerai toujours la surprise de mon interlocuteur quand je lui répondis : "Si je savais ce que sera la grande œuvre dramatique de demain, je la ferais." Je vis bien qu'il concevait l'œuvre future comme enfermée, dès alors, dans je ne sais quelle armoire aux possibles ; je devais, en considération de mes relations déjà anciennes avec la philosophie, avoir obtenu d'elle la clef de l'armoire. "Mais, lui dis-je, l'œuvre dont vous parlez n'est pas encore possible." - "Il faut pourtant bien qu'elle le soit, puisqu'elle se réalisera !" - "Non, elle ne l'est pas. Je vous accorde, tout au plus, qu'elle l'*aura été*." - "Qu'entendez-vous par là ?" - "C'est bien simple. Qu'un homme de talent ou de génie surgisse, qu'il crée une œuvre : la voilà réelle et par là-même elle devient rétrospectivement ou rétroactivement possible. Elle ne le serait pas, elle ne l'aurait pas été, si cet homme n'avait pas surgi. C'est pourquoi je vous dis qu'elle aura été possible aujourd'hui, mais qu'elle ne l'est pas encore." - "C'est un peu fort ! Vous n'allez pas soutenir que l'avenir influe sur le présent, que le présent introduit quelque chose dans le passé, que l'action remonte le cours du temps et vient imprimer sa marque en arrière ?" - "Cela dépend. Qu'on puisse insérer du réel dans le passé et travailler ainsi à reculons dans le temps, je ne l'ai jamais prétendu. Mais qu'on y puisse loger du possible, ou plutôt que le possible aille s'y loger lui-même à tout moment, cela n'est pas douteux. Au fur et à mesure que la réalité se crée, imprévisible et neuve, son image se réfléchit derrière elle dans le passé indéfini ; elle se trouve ainsi avoir été, de tout temps, possible ; mais c'est à ce moment précis qu'elle commence à l'avoir toujours été, et voilà pourquoi je disais que sa possibilité, qui ne précède pas sa réalité, l'aura précédée une fois la réalité apparue. Le possible est donc le mirage du présent dans le passé ; et comme nous savons que l'avenir finira par être du présent, comme l'effet de mirage continue sans relâche à se produire, nous nous disons que dans notre présent actuel, qui sera le passé de demain, l'image de demain est déjà contenue quoique nous n'arrivions pas à la saisir. Là est précisément l'illusion." » ▶3

Il existe donc une double événementialité irréductible de l'œuvre. D'une part, aucune analyse de quelque sorte que ce soit ne viendra exténuer l'œuvre, la fragmenter jusqu'à briser la dernière de ses molécules. En cela, l'analyse doit se résoudre à admettre qu'elle met à jour des mécanismes, indique des perspectives, relie des temporalités, mais que ces actions ne résument jamais l'œuvre à elles seules. Il subsistera toujours un résidu inaccessible à l'analyse la plus exhaustive. Par ailleurs, l'historicité de l'œuvre ne pourra pas plus être réduite à ses conditions d'apparition et de possibilité. Comme l'indique Bergson, l'œuvre ne devient possible qu'au moment où elle est créée. Rien n'est gravé à l'avance de ce qui advient, aucune œuvre ne devait par nécessité être produite ▶4.

Dans le champ musical, deux visions de l'œuvre ont tendance à s'opposer : celle des analystes et celle des culturalistes. Il me semble toutefois que dans un passé récent, ces derniers ont plus souvent éprouvé une tentation hégémonique. En témoigne par

▶3 Bergson 2008, p. 110-111.

▶4 « [...] Nous avons employé jusqu'ici le mot de cause. On peut employer le mot de condition. Tout ce qu'on nomme causes d'un effet constitue les conditions de l'arrivée de l'effet. Une condition peut s'imposer à l'effet d'une façon absolue ; tant qu'elle n'est pas remplie, l'effet est impossible ; mais, d'autre part, est-elle remplie, il se peut que l'effet tarde indéfiniment à se produire ; elle le conditionne donc impérieusement ; elle ne le détermine pas du tout. » (Paul Lacombe, Lacombe. 1994, p. 250-251 *in* Prost. 1996, p. 174).

exemple cette prise de position lue sous la plume de John Shepherd, mais qu'on retrouverait chez nombre d'auteurs, en particulier anglophones :

> « [...] Prétendre, comme le fait Willis, que "la musicologie est la discipline qui a les ressources formelles pour cette tâche [l'analyse]" constitue une hypothèse infondée. S'il est vrai que la musicologie historique a développé un formidable arsenal de techniques et de termes analytiques pour se confronter aux paramètres internes de la "musique", de tels techniques et termes ont une application très limitée. Il n'est pas possible par exemple d'être d'accord avec Wilfrid Mellers lorsqu'il affirme qu'il existe des choses telles que des "faits musicaux" objectifs, nécessairement susceptibles d'être expliqués à travers une terminologie "qui a été forgée par des musiciens professionnels au long de plusieurs siècles." » ▶5

Admettre, comme on le fait dans le présent ouvrage, que l'analyse musicale ne détient pas toutes les clés de la musique et de ses œuvres, n'implique pas pour autant de devoir nier l'existence de faits musicaux. Ceux-ci existent bien et ne peuvent se réduire à rien d'autre. L'opération qui consiste à les identifier, les décrire et les mettre en relation est précisément l'opération analytique et on ne voit pas au nom de quoi – surtout pas de son incomplétude – on devrait nier les premiers et récuser la seconde.

On a déjà signalé des positions niant l'autonomie du musical, pouvant aller jusqu'à la négation du niveau musical lui-même et, partant, de l'opération analytique. Une conséquence logique de cette position est de réduire les auteurs des œuvres à des sortes de porte-voix plus ou moins transparents de nécessités inscrites dans le contexte. La croyance en l'existence de génies musicaux est ainsi brocardée comme avatar d'un romantisme naïf. Mais on peut bien contester la qualité de génie aux auteurs des œuvres qui ont marqué leur époque, il a bien fallu pourtant, pour qu'elles adviennent, que des personnalités (et pas n'importe lesquelles) les produisent. D'autre part, c'est une autre bien grande naïveté de croire qu'admirer les créateurs d'œuvres uniques implique d'ignorer que toute œuvre apparaît dans un contexte lui aussi unique.

Si l'on admet donc cette événementialité irréductible de l'œuvre, il faut en tirer les conséquences. Rien ne sera totalement « expliqué ». Des causes existent, on peut les chercher, les trouver, mais elles seront toujours partielles, locales. C'est que, non seulement il restera toujours un résidu, mais les causes elles-mêmes sont enchevêtrées et s'assemblent en tresses elles-mêmes prises dans des temporalités et donc dans des histoires. Si c'est une tâche ardue de démêler les fils de ces tresses, il est également difficile de retracer leur histoire. Mais ce n'est pas non plus impossible et en tout cas, il n'y a rien d'illégitime à tenter de le faire. Si aucun fil ne représente la tresse à lui seul, chacun a sa spécificité, que l'on peut essayer de décrire et dont il est loisible de se donner pour tâche de retracer l'histoire. Par ailleurs, il est aussi légitime de s'intéresser à un fil plutôt qu'à un autre, chacun d'entre eux pouvant se concevoir comme une intrigue, au sens de Paul Veyne. Comme l'indique ce dernier, aucune intrigue n'est illégitime en soi. Il s'agit de reconnaître laquelle on se choisit et d'assumer les conséquences et les devoirs induits. Où l'on voit par ailleurs que l'analyse a partie liée, sans

▶5 Shepherd 1982, p. 146. La citation de Paul Willis est extraite de *Profane Culture*, Londres, Routlefge, 1978 ; celle de Wilfred Mellers de *Twiligh of the Gods: The Music of the Beatles*, New York, Viking Press, 1973, p. 15-16.

doute irrévocablement, avec l'histoire. Faire de l'analyse, c'est situer les éléments que l'on décrit dans des temporalités, le plus souvent même, créer ces temporalités.

Enfin, on a beaucoup dit que le jazz consistait plus en un « comment » qu'en un « quoi ». Je reste réticent vis-à-vis de cette idée et ses fausses allures d'évidence. Bien sûr, à première vue, dans le jazz, la façon dont on joue les choses a plus d'importance que ce que l'on joue. Mais ce n'est peut-être qu'une illusion d'optique. Si l'on y regarde de plus près, on aura du mal à définir ces façons de faire – les « comment » – autrement qu'en termes de contenus, c'est-à-dire de « quoi ». Si l'on envisage par exemple le premier élément qui vient à l'esprit – le swing – il est aisé de concevoir que l'on peut jouer avec ou sans swing et que le choix du morceau n'a que peu d'importance de ce point de vue ▶6. Mais a-t-on vraiment épuisé la question en la posant ainsi ? Si l'on veut aller plus loin et définir ce qu'est le swing, pourra-t-on longtemps éviter d'avoir recours à des contenus ?

Par ailleurs, à supposer qu'on parvienne à approcher ce que sont les façons de faire du jazz, quand sera-t-on certain qu'elles le définissent à elles seules, ce qui laisserait entendre qu'on ne les retrouverait pas ailleurs ? Remontons à ceux des critères définitoires évoqués au chapitre I qu'on peut assimiler à des façons de faire : l'improvisation et le swing ; admettons même d'y ajouter le son (pensé comme une façon de produire le son). On peut encore en évoquer d'autres : une certaine façon de jouer l'harmonie par exemple. On a vu, d'une part qu'il est très difficile de limiter le jazz à ces critères, et d'une autre que tous ces éléments, séparément ou pas, se retrouveront çà et là dans d'autres musiques. On a donc beaucoup plus de chances d'approcher ce qu'est le jazz en ne se limitant pas à des « comment », mais y additionnant les « quoi » que seraient certains types d'enchaînements d'accords, certains rythmes, certaines formes, etc., à supposer encore une fois qu'on soit certain de la manière de faire le départ entre des façons de faire et des contenus : le ii – V – I est-il une façon de jouer l'harmonie ou un contenu harmonique ? Un comment ou un quoi ? C'est plus sûrement en multipliant l'identification d'éléments, sinon caractéristiques, mais du moins fréquemment observés, qu'on se donnera des chances de préciser l'objet, plutôt qu'en procédant à des ablations de ce type, en fonction de lignes de démarcations rien moins qu'hasardeuses.

Tous ces points m'amènent à penser qu'il est légitime d'appeler de ses vœux une histoire musicale du jazz, laquelle reste largement à écrire. Le geste analytique au sens large, allié à celui de l'historien, me paraît aujourd'hui la ressource la plus prometteuse pour l'étude du jazz. Il s'agirait donc d'une histoire du langage ou d'histoires idiomatiques. De toutes les intrigues dans lesquelles se trouve inséré un musicien donné à une époque et en un lieu donnés, les contenus musicaux varient énormément. Certaines de ses intrigues (celles de l'histoire politique, sociale) n'en comportent *a priori* et directement aucun. Pour d'autres en revanche, la part des choses est plus difficile à faire (l'histoire culturelle, l'histoire des arts, l'histoire des technologies d'enregistrement, l'histoire des médias). Parmi celles qui ont directement

▶6 Quoi qu'il s'agisse peut-être aussi d'une évidence trompeuse qu'il conviendrait d'examiner de plus près.

trait à la musique, certaines sont plus spécifiquement jazz que d'autres. Et il paraît légitime qu'un musicologue du jazz s'intéresse en premier à celles-ci et rêve d'une histoire musicale du jazz ainsi conçue. Le moyen d'y parvenir pourrait être de procéder pour commencer à une histoire des codes de jeu, c'est-à-dire une histoire de ces procédures (façons de faire ou contenus ?) typiques, sinon caractéristiques, du jazz. À une très grande dimension, je suis convaincu que cette histoire particulière nous fournit une des courbes de l'évolution de tout le jazz sur la longue durée. Cette évolution, sous cet angle, ressemble à un grand mouvement simultané d'assouplissement des codes et de leur multiplication. Au début de l'histoire du jazz, les codes de jeu sont peu nombreux et très restrictifs. Les formats d'orchestre sont en nombre réduit et offrent peu de variantes. Par ailleurs, les fonctions instrumentales sont très restrictives : chaque instrument dans l'orchestre a sa place, son rôle, et remplit une fonction précise dont il est impératif de ne pas s'écarter. Puis, les licences se multiplient, l'imagination des musiciens crée de nouvelles façons de jouer ensemble, de nouveaux codes. Aujourd'hui, en pénétrant dans un club de jazz, il est impossible d'anticiper le format de l'orchestre si l'on n'a pas lu l'affiche à l'entrée. Ce pourra être aussi bien un guitariste en solo, qu'un trio ou un quartette sans batterie ou sans basse, un ensemble de cordes, ou une formation moyenne avec une section rythmique aussi nombreuse que celle des vents. Il sera de même impossible de prévoir quel rôle tiendra chaque instrument et si ces rôles ne vont pas s'échanger au fil de la performance. Chacun des musiciens pourra aussi convoquer des codes de jeu pris dans une palette très large. Impossible encore de savoir si la musique sera entièrement improvisée, un peu seulement, ou pas du tout. En un mot : impossible de savoir qui va jouer quoi et quand, et même pour une part comment. C'est par ailleurs une des raisons pour lesquelles le métier de musicien de jazz est devenu d'une très grande technicité, au-delà des questions de virtuosité.

On pourrait dès lors tracer la généalogie du code du break, de sa naissance à sa disparition, retracer par ailleurs l'histoire de celui du solo, et constater que leur succession dans l'histoire du jazz permet de repérer et de définir en même temps des changements stylistiques. Où et quand est né le chabada ? Qui le joue ? [7] Même chose pour la *walking bass*, pour les quatre - quatre de batterie, etc. Plus généralement, c'est une histoire de chaque instrument dans le jazz qu'il faudrait retracer. Le piano, le saxophone, la trompette, la batterie [8] bien sûr. Mais aussi les instruments à éclipse : la clarinette, le tuba, le banjo [9]. Surtout, une histoire de la section rythmique [10]. À elle seule, elle nous fournirait une autre courbe décisive pour l'histoire du jazz. Une histoire des formats d'orchestre, histoire de l'orchestre Nouvelle-Orléans, sa codification des rôles et des fonctions, ses variantes, son évolution, sa disparition virtuelle. Une histoire du piano solo, du trio piano - basse - guitare, du trio piano - basse - batterie, du quartette, du quintette. Une histoire du big band bien sûr. Une histoire de l'arrangement, qui ne serait pas la même chose. Une histoire du jazz vocal, qui ferait apparaître des temporalités originales, des liaisons inédites. Une histoire de l'improvisation, une histoire du répertoire. Une histoire de l'harmonie, une histoire du rythme, une histoire de la mélodie, une histoire du son [11], une histoire

[7] Georges Paczynski a déjà largement répondu à cette question (Paczynski 1997, 2000, 2005).

[8] *Cf.* Paczynski 1997, 2000, 2005.

[9] *Cf.* Bardinet 2003.

[10] *Cf.* Monson 1996.

[11] « On pourrait probablement raconter l'histoire du jazz d'après la façon dont ce concept de son individuel s'est développé, modifié et élargi au cours des ans. » (Williams 1993, p. 263).

des techniques de prise de son. Cette orientation aurait en outre l'avantage de prendre en compte la différenciation des temporalités dans l'évolution d'un langage.

> « Il y a une leçon théorique profonde à retenir de l'évolution de la tonalité et de son passage à l'atonalité : comme les paramètres ont tendance à l'autonomisation, *chacun d'eux évolue selon son rythme propre*. Ainsi s'explique, chez Schönberg, le rôle des cellules thématiques, *à la base de la série,* héritées de Beethoven et de Brahms alors que la hiérarchie tonale des hauteurs a disparu ; chez Berg, le recours à des formes classiques, etc. D'un point de vue diachronique, la sémiologie des paramètres a tout à gagner en intégrant la conception de l'histoire de Fernand Braudel qui différencie diverses strates historiques possédant chacune leur propre vitesse de déroulement. L'histoire du langage musical n'est pas faite de paquets de paramètres qui évoluent en symbiose à l'intérieur de périodes étroitement limitées. Elle résulte d'une interaction complexe entre des paramètres distincts dont la transformation obéit aussi à des principes autonomes. Il n'est pas étonnant, alors, que nous puissions retrouver ici le concept de "longue durée", cher à Braudel, et que le compositeur de 1980 puisse aller chercher son inspiration dans les principes qu'il reconnaît à travers la musique tonale de 1722.» [12]

La nécessité de ces histoires du langage n'exclut pas que l'on continue à tracer, musicalement, celles des groupes : une histoire du jazz par les Blancs [13], par les femmes [14], par les homosexuels, par les Amérindiens, par les Français, par tout autre groupe imaginable (une histoire du jazz par les Afro-Américains ?). Celles des lieux – une histoire du jazz à la Nouvelle-Orléans, à Chicago, à Kansas City, à San Francisco, à Paris, à Berlin, à Rome, à Moscou, à Tokyo, à Beijing, à Kuala Lumpur, à Abidjan, à Johannesburg... Pour autant, ces histoires multiples pourront certainement enrichir, informer, mais pas se substituer aux chantiers musicaux, lesquels me paraissent (peut-être paradoxalement) avoir été encore relativement peu explorés. Et la poursuite de cette recherche s'impose pour compléter une carte du jazz qui reste très incomplète. Je ne pense pas ici seulement à la *music theory* des chercheurs nord-américains, mais aussi à une histoire plus précisément musicale. Car c'est surtout à l'histoire des styles qu'on s'est consacré jusqu'à présent. Et celle-ci n'a d'autre choix que d'embrasser tous les paramètres musicologiques en même temps (ou pas du tout parfois), donc nécessairement de les saisir très incomplètement et de s'interdire toute approche réellement historicisée de chacun d'entre eux, de leur temporalité propre, de leur évolution propre.

Pour autant, le terrain est loin d'être resté vierge. Il a été arpenté par tous ces auteurs que l'on voudrait, à la fin de ce parcours, saluer respectueusement et chaleureusement : Roger Pryor Dodge, Hugues Panassié, Winthrop Sargeant, John Mehegan, André Hodeir, Gunther Schuller, Alfons S. Dauer, Thomas Owens, Frank Tirro, Milton Stewart, Jeff Pressing, Lawrence Gushee, Henry Martin, Barry Kernfeld, Steve Larson, Steven Block, Keith Waters, Philippe Baudoin, Georges Paczynski, Bill Dobbins, Scott DeVeaux, et bien d'autres encore [15]. Mais on sait bien qu'en ces matières comme dans d'autres, le terrain s'agrandit à mesure qu'on le parcourt.

[12] Nattiez 1987, p. 366.

[13] *Cf.* Sudhalter 1999.

[14] *Cf.* Tucker 1998, 2001, 2004.

[15] Qui voudront bien me pardonner, je l'espère, de ne pas les avoir intégrés à cette courte énumération, par ignorance ou inconséquence.

Une analyse du jazz bien comprise peut apporter sa contribution à cet œuvre immense et devrait en retour permettre une écriture revivifiée de l'histoire des styles du jazz. Ceci à la condition, me semble-t-il, d'admettre l'idée de la non-nécessité et de renoncer à celle de destin : il est pertinent de décrire des logiques musicales, non pas comme des logiques inéluctables, nécessaires, prévisibles, mais plutôt comme des réalisations devenues possibles parmi d'autres, dont l'immense mérite est d'être advenues dans ce monde-ci, celui dans lequel nous vivons.

On voit donc que c'est plus à une phénoménologie du jazz qu'à une ontologie qu'on en appelle. Y compris, par ce qui peut apparaître comme un détour, pour revenir sur la question de l'identité. Le mot « jazz » a souvent été rejeté, parfois par ses représentants les plus illustres. À partir des années 1970, ce rejet s'est de plus en plus répandu, particulièrement dans l'affirmation de « musiques improvisées » qui, tout en se reconnaissant plus ou moins une paternité dans le jazz, revendiquent un affranchissement de sa tutelle. Cet état de fait trouve son origine dans le grand bouleversement des années 1960, en particulier la division entre deux grands paradigmes, initiés respectivement par le free jazz et le jazz modal. C'est peut-être une autre tâche de la musicologie du jazz à venir : prendre acte de ce schisme, chercher à le comprendre, à le penser, en renouvelant la réflexion sur l'identité du jazz, en émancipant celle-ci d'une simple revendication d'indépendance ou d'appartenance, comme c'est encore souvent le cas aujourd'hui. De façon plus générale, c'est la sortie de la pratique commune et son corollaire, ce que j'ai appelé, comme d'autres mais très provisoirement et faute de mieux, « jazz postmoderne » (débutant vers 1975), qui ne me semblent pas encore avoir été actés et pensés. Il est frappant de voir que les études portent encore, beaucoup, sur Charlie Parker, John Coltrane, Ornette Coleman, Cecil Taylor, Bill Evans. Mais que sait-on des musiques jouées par John McLaughlin, John Scofield, John Zorn, Bill Frisell, Wynton Marsalis, Steve Coleman, Uri Caine, Marc Ducret, Brad Mehldau, Bojan Zulfikarpasic... ? À cet égard, la musicologie du jazz apparaît, non pas en retard car elle a déjà accompli un chemin considérable, mais dans une situation comparable au bibliothécaire qui, à peine revenu de classer des livres entrés la veille, voit sa table recouverte des nouveaux opus fraîchement déposés.

SOMMAIRE DES ANNEXES

AIDE-MÉMOIRE POUR L'ANALYSE DE L'ŒUVRE DE JAZZ

Ceci n'est pas à proprement parler un protocole pour l'analyse de l'œuvre de jazz, car les opérations qui sont proposées ne demandent pas à être toutes exécutées ni nécessairement dans l'ordre où elles appariassent. Cette énumération ne prétend donc pas à autre chose que de proposer un certain nombre de pistes à l'analyse.

1 Définition de l'objet, de la méthode, des instruments

1.1 Identification de l'œuvre enregistrée

■ **Titre**

■ **Numéro de la prise, nature de la prise**

Master, *alternate takes*, prises incomplètes. Il est rare que l'on adopte une prise incomplète comme sujet d'analyse mais la comparaison de différentes prises, y compris les incomplètes est souvent très féconde.

■ **Nom du musicien, des musiciens ou de l'orchestre**

...sous le nom desquels l'enregistrement a été originellement publié, car il arrive fréquemment que, en fonction de l'évolution dans le temps des notoriétés, la réédition choisisse de republier un enregistrement sous le nom d'un sideman devenu célèbre.

■ **Date, lieu de l'enregistrement**

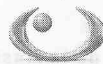
■ **Label d'origine, producteur**

■ **Circonstances de l'enregistrement**

- studio;
- public;
- privé.
- officiel;
- non officiel.

Ces questions sont distinctes de celles de la publication. Dans un cas resté célèbre, les enregistrements de Charlie Parker réalisés par Dean Benedetti peuvent être considérés comme non officiels, mais ils ont été ensuite publiés de façon tout à fait officielle. Nombre d'enregistrements privés (non destinés originellement à être publiés) ont pu être publiés, de façon officielle ou non officielle.

Cet ouvrage a été imprimé en France par



France Quercy
à Mercuès (Lot)

N° d'impression : 91797/
Dépôt légal : octobre 2009



OUTRE MESURE



Analyser le jazz, c'est d'abord savoir ce qu'on analyse. Qu'est qu'une œuvre de jazz ? L'expression a-t-elle un sens ? Comment faut-il la comprendre, la définir ? C'est ensuite en pénétrer la matière, examiner à la loupe ses composants, l'harmonie, le rythme, la forme, la mélodie, le son. Mais c'est aussi faire l'histoire des façons dont on l'a abordée, des théories qui ont vu le jour dans le même temps où la musique se développait. C'est encore s'interroger sur les rapports au milieu, aux mondes dans lesquels le jazz s'est épanoui.

À travers ces examens méticuleux, c'est finalement une réflexion d'ensemble qui se dessine, sur un objet plus vivace que jamais, aux formes toujours renouvelées, aux contours plus changeants qu'ils ne le furent jamais.

Tel est l'ambitieux pari de cet ouvrage, où l'analyse musicologique la plus rigoureuse succède à des considérations historiques et générales, accessibles aussi bien aux amateurs du jazz, qu'à ses praticiens et à ses analystes.

Laurent Cugny propose ainsi plusieurs outils pratiques pour les pédagogues du jazz : une grammaire des progressions harmoniques tonales, un système de repérage des polyrythmies, une classification des types d'analyse du solo improvisé et un protocole d'analyse de l'œuvre de jazz, outil synthétique et d'une utilisation très simple, fondé sur un socle théorique lui-même très explicite.

Laurent Cugny est musicien, pianiste et arrangeur.

Il a créé le big band LUMIÈRE, *joué et enregistré avec Gil Evans et dirigé l'*ORCHESTRE NATIONAL DE JAZZ.

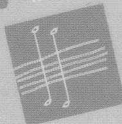
Il est l'auteur de nombreux articles et de deux ouvrages, l'un consacré à Gil Evans, l'autre au Miles Davis électrique des années 1968 à 1975.

Il est aujourd'hui professeur à l'université Paris-Sorbonne Paris IV.



ISBN 978-2-907891-44
44 €

COLLECTION contrepoints



Contrepoints rassemble et confronte dans une collection ouverte des sujets jusque-là dispersés, offrant un « point d'écoute privilégié sur le monde foisonnant des musiques vivantes d'aujourd'hui : le jazz en particulier, mais aussi les musiques qui [illegible] engendré, l'ont enrichi ou qui en proviennent. Les musiques populaires afro-américaines, le blues, le gospel, les musiques afro-cubaines la salsa, le latin jazz, le reggae… mais aussi la musique indienne ou le flamenco, partagent avec le jazz une relati privilégiée à l'improvisation. La voix est donnée aux musiciens pour raconter leur histoire et celle de leur instrument, aux chercheurs décrire et analyser l'histoire des styles, aux critiques pour rendre compte de l'évolution de la scène musicale.

■ Date de la première publication

On ne le sait pas toujours de façon précise. Il est parfois utile de la connaître surtout pour les études de réception.

■ Support de la première publication :

- support : rouleau, disque 78 tours, disque 33 tours, disque compact, fichier... ;
- éventuellement, nom de l'album de la première publication ;
- publication officielle ou non officielle (« enregistrement pirate »).

■ Référence de l'enregistrement utilisé pour l'analyse, support

Certaines œuvres ont été maintes fois rééditées. Les rééditions comportent souvent des différences (prise, montages, mixage différents).

■ Durée

Permet parfois de distinguer entre plusieurs éditions de la même prise.

■ Personnel détaillé, instrumentation

1.2 Procédures

1.2.1 Type d'analyse

■ Analyses paramétriques :

- analyse harmonique ;
- analyse mélodique ;
- analyse rythmique ;
- analyse structurelle ;
- analyse de l'aspect sonore.

Autres analyses :

- analyse des codes de jeu ;
- analyse des solos improvisés ;
- analyse interactionnelle ;
- analyse comparative de versions.

■ Objectifs

Il est bon de déterminer des objectifs pour l'analyse, quitte à les modifier en fonction de l'évolution de travail. Il arrive en effet fréquemment qu'en cherchant une chose on en découvre une autre. En fonction des circonstances, on décidera de conserver l'objectif initial si la découverte paraît secondaire ou anecdotique, de l'élargir si l'on estime que la nouveauté doit être prise en compte sans pour autant invalider l'objectif premier, ou encore d'abandonner celui-ci si la vision de l'œuvre se trouve radicalement transformée par le travail de l'analyse.

■ Méthode et outils

La même souplesse est *a priori* à recommander. On peut choisir une méthode et des outils de départ, lesquels pourront se transformer où s'abandonner en fonction de l'évolution du travail et éventuellement d'une modification des objectifs.

1.3 Supports écrits (transcription, autres partitions, documents divers)

■ Auteur ou origine des transcriptions utilisées

Il est essentiel de préciser l'origine de tous les documents graphiques utilisés.

■ Type de transcription :

- score complet ;
- score partiel ;
- solos improvisés ;
- réduction mélodie / harmonisation ;
- grille.

■ Autres partitions

Il peut arriver qu'on ait accès à des partitions prescriptives qui ont été utilisées pour l'enregistrement. On peut aussi se référer à des partitions de la composition ou éventuellement à d'autres documents jugés utiles. À chaque fois, il est nécessaire de préciser la provenance.

■ Autres documents

De précédentes analyses, les textes de commentaire, les entretiens avec les performeurs, les producteurs, etc., peuvent être d'une grande utilité.

2 STRUCTURE DE LA PERFORMANCE

2.1 Diagrammes structurels

Qu'on utilise les diagrammes proposés ici ou tout autre forme de présentation, la structure de la performance doit être exposée sous une forme modélisée.

2.2 Diagrammes d'intensité

Des diagrammes du type de ceux présentés par Didier Levallet et Denis-Constant Martin peuvent se révéler très utiles.

3 STRUCTURE DU PROCÈS

3.1 Moment de l'avant

Analyse de tout ce qui précède l'enregistrement.

3.1.1 Texte fixé

■ Composition

- **Origine :**
  - compositeur ;
  - auteur ;
  - date et/ou première version connue ;
  - transcription ou édition graphique de référence.

Trois situations possibles :
- 1er enregistrement d'une composition originale (= jouée pour la première fois par son compositeur) ;
- composition originale déjà enregistrée (= réengistrement par le compositeur) ;
- composition empruntée à un autre compositeur.

- **Pré- texte(s) : enregistrement(s) antérieurs(s), partitions :**

Il faut se poser la question d'un possible pré-texte : existe-t-il un ou des textes de référence à partir desquels s'est élaboré le texte de la de version analysée ? Dans le cas d'un standard, il est toujours bon de retourner à la version originale publiée sur partition même si on ne sait pas exactement de quel matériau est parti le performeur ou l'arrangeur. Très souvent, les standards sont connus « depuis toujours » (c'est-à-dire sans texte unique de référence), mais il se peut également que l'on parte d'une version particulière (voir l'exemple des versions de « Body and Soul » dans la réharmonisation de John Coltrane) ou que l'on réalise une synthèse de plusieurs versions antérieures. De façon générale, un arrangement est souvent en relation avec des arrangements antérieurs (voir plus loin la question de l'intertextualité).

- **Première destination :**
  - jazz ;
  - non jazz (comédie musicale, film, opéra, variétés, folklore, classique, blues, gospel, spiritual, rock, etc.).

Ce point est important pour avoir en tête une carte du répertoire que l'analyse doit prendre en compte.

- **Texte verbal :**

Texte chanté ou parlé. Même dans le cas d'une version instrumentale d'une chanson, il est utile de consulter le texte des paroles. Indispensable pour les versions chantées.

- **Forme et structure**

- **Mélodie**
  - * Morphologie :
    - ambitus ;
    - densité ;
    - rythme harmonique (valeurs) ;
    - rythme mélodique (hauteurs) ;
    - intervalles ;
    - phrasé - articulation.
  - * Relation à la structure :
    - structure mélodique ;
    - motifs ;
    - carrure.

  La question du comportement de la mélodie par rapport à la barre de mesure est souvent décisive, notamment pour l'analyse stylistique. Cela est vrai surtout de l'improvisation (moment de la performance) mais doit être observé également pour la composition.

- **Harmonie**

  On choisira bien entendu les outils appropriés à la (aux) situation(s) harmonique(s) concernée(s).
  - * Situation tonale :
    - chiffrage harmonique ;
    - détermination des tonalités / modulations / emprunts ;
    - cadences / suites d'accords.
  - * Situation blues :
    - détermination de la grille de référence : blues des origines / blues tonal / blues bebop / blues moderne et intrication éventuelle.
  - * Situation modale :
    - modes employés ;
    - suites d'accords.
  - * Situation non fonctionnelle :
    - suites d'accords.
  - * Relation de la mélodie à l'harmonie :
    - harmonie impliquée - arpégiation ;
    - diatonicité.
- **Rythme**
  - métrique ;
  - tempo ;
  - type de rythme.
- **Orchestration**
  - dispositif orchestral : format, fonctions instrumentales et codes de jeu ;
  - couleurs orchestrales, dispositions d'accords, dispositions timbriques.

■ **Autres textes fixés**
- introduction ;
- interludes ;
- coda ;
- soli ou tutti arrangés.

■ **Codes de jeu**

Recherche d'éventuels codes de jeu convoqués à l'avance.

■ **Consigne**

Il arrive, par des témoignages ou la publication d'enregistrements de séances, qu'on ait connaissance de consignes verbales qui ont été données avant la performance. On peut parfois aussi former des hypothèses sur de telles consigne.

3.2 Moment de la performance

Analyse de ce qui a été enregistré.

■ Aspect général

• Forme

C'est la structure du morceau enregistré dans son entier que l'on discute à ce stade, éventuellement en relation avec des formes identifiées ou par rapport à la forme et à la structure du niveau de l'avant.

• Son

■ Effectuation du texte fixé

Où l'on examine comment le texte écrit est réalisé : écarts volontaires par rapport au texte, erreurs d'exécution…

• Harmonie

Comparaison des accords joués par rapport à ceux de la grille originelle de la composition.

• Rythme

Comparaison des rythmes joués par rapport aux rythmes originels de la composition :

- métrique ;
- tempo ;
- type de rythme ;
- réalisation rythmique - agogique ;
- éléments de polyrythmie.

• Mélodie

Réalisation du thème et éventuellement d'autres éléments mélodiques.

■ Codes de jeu

Cette partie examine les codes de jeu qui sont mis en œuvre pendant l'enregistrement. La distinction entre codes décidés au moment de l'avant ou de l'après n'est pas toujours aisée. Des 4/4 entre la batterie et les autres instruments par exemple, peuvent aussi bien avoir été décidés à l'avance que survenir dans le cours du jeu. La juste identification des codes de ce type est évidemment plus importante que leur attribution à un niveau ou l'autre.

■ Improvisation

• Solos improvisés :

- analyse motivique ;
- analyse formulaire ;
- analyse thématique ;
- analyse schématique ;
- analyse sémiotique ;
- analyse de conduite des voix ;
- analyse interactionnelle ;
- analyse intertextuelle ;
- analyse harmonique ;
- analyse mélodique ;
- analyse rythmique ;
- analyse sonore.

• Autres parties improvisées

■ Consigne

La consigne ne pouvant plus être (en principe) verbale, il se peut toutefois qu'il y ait de la consigne visuelle sous forme de signes conventionnels ou d'échanges visuels. Sauf cas de document audiovisuels disponibles, leur détermination reste le plus souvent au stade de l'hypothèse.

■ Signal

Le signal consiste en les éléments musicaux qui ont une signification en plus de leur contenu propre. Jouer le début du thème, par exemple, pourra signifier que l'on veut reprendre le thème.

■ Interaction

Cette partie examine la manière dont les musiciens réagissent mutuellement à leurs propositions musicales. Elle peut aussi déceler et décrire d'éventuels systèmes de signaux sonores.

■ Comparaison avec d'autres prises

La publication d'*alternate takes*, de prises incomplètes, de répétition, voire de discussions de studio constitue toujours une source d'information importante, en particulier sur la détermination du fixé et de l'improvisé. Un passage répété à l'identique d'une prise à l'autre démontre en principe qu'il est fixé et non improvisé (voir par exemple les breaks comparés de Charlie Parker et Dizzy Gillespie dans le « Koko » du 26 novembre 1945).

■ Intertextualité

Selon la conception qu'on se fait de cette notion, on obtiendra une discussion plus ou moins étendue, pouvant aller du simple relevé de citations explicites jusqu'à une analyse stylistique développée en passant par une étude des influences.

■ Bruits, thématiques extra-musicales

Analyse de tout ce qui évoque le bruit ou des sons du monde réel. Pour ne donner qu'un exemple, le jazz a parfois fait allusion aux thématiques du train ou de la ville.

3.3 Moment de l'après

Analyse des modifications opérées sur le support, après l'enregistrement de la performance.

■ Prise de son

Procédé d'enregistrement, spatialisation, traitement du son, mixage.

■ Re-recordings

■ Inserts d'enregistrements d'origines autres

■ Utilisation de machines, échantillonneurs, etc.

■ Montages

■ Situation sur le support

Quand l'œuvre analysée fait partie d'un ensemble – album, intégrale – sa situation revêt parfois des significations qui peuvent être prises en compte par l'analyse. Dans les albums, les morceaux sont toujours disposés dans un certain ordre qui a, en soi, un sens, pouvant aller jusqu'à la constitution de suites, c'est-à-dire d'ensembles d'œuvres devenant œuvres en elles-mêmes (c'est le cas par exemple avec le « Miles Ahead » de Miles Davis et Gil Evans, dans lesquels, non seulement les morceaux sont enchaînés, mais encore des transitions ont été composées et enregistrées). Les intégrales replacent généralement les morceaux dans l'ordre chronologique, ce qui ne manque pas de mettre à jour des éléments nouveaux.

4 Réception

Analyse de la réception : articles de presse, commentaires divers.

5 Prolongements

5.1 Prolongements socio-historiques

5.2 Prolongement stylistiques

1 « Score » est l'expression usuelle pour désigner une partition d'orchestre.

2 Dans la terminologie usuelle des grandes formations, un soli est un passage d'ensemble joué par une section entière de vents (saxophones, trompettes ou trombones). Le tutti est un passage d'ensemble joué par tous les vents.

RÈGLES DE TRANSFORMATIONS DES MODÈLES HARMONIQUES

Le principe général est de pouvoir remonter de n'importe quelle formule harmonique vers trois modèles de base (cycle des quintes ; enchaînement plagal ; progression de secondes) à l'aide de trois types de règles (transformation des accords, ajout d'accord aux modèles, substitutions des accords).

Le principe général est de pouvoir remonter de n'importe quelle formule harmonique vers trois modèles de base (cycle des quintes ; enchaînement plagal ; progression de secondes) à l'aide de trois types de règles (transformation des accords, ajout d'accord aux modèles, substitutions des accords).

Progressions élémentaires (modèles) *pages* **197-199**

• Cycle des quintes	I – V – I
• Plagale	I – IV – I
• Progression de secondes	I – ii – iii…

A. Règles de transformation des accords *pages* **199-202**

Type	accord (ex.)	accord transformé	
1. Renversement	C	C/E • C/G	*page* **200**
2. Extension	C	CΔ • C6	*pages* **200-201**
3. Enrichissement	C	C(add9) • CΔ9 • C6/9 • CΔ13…	*page* **201**
4. Altération	C	C(♯5) • CΔ(♯11)…	*pages* **201-202**

B. Règles d'ajout d'accords aux modèles *pages* **202-205**

Diatonique

Type d'ajout	modèle modifié	enchaînement	caractère*	enchaînement modifié	
5. Cycle des quintes	cycle des quintes	I – V – I	A	I – ii – V – I • I – vi – ii – V – I • …	*pages* **202-203**
6. Cycle des quintes	cycle des quintes	I – V – I	P	I – V – I – IV	*pages* **202-203**
7. Cycle des quintes	progression secondes	I – ii – iii…	A	I – vi – ii – vii – iii • …	*pages* **202-203**
8. Plagal		I – I	I	I – IV – I	*pages* **203-204**
9. Progression de secondes		I – …	P + A	I – ii – iii – …	*pages* **204-205**

Chromatique

Type d'ajout	modèle modifié	enchaînement	caractère*	enchaînement modifié	
10. Modulation virtuelle	plagal	I – IV – I	A	I – (vm) – Ix – IV – I	*page* **213**
11. Minorisation du IVe degré	plagal	I – IV – I	I	I – IV – ivm – I	*pages* **213-214**
12. Forme coda	plagal	I – IV – I	A + I	I – (vm) – Ix – IV – ivm – I	*pages* **213-214**
13. Appoggiature		I – …	A	i° – I	*pages* **214**

C. Règles de substitution des accords *pages* **205-212**

Type de substitution	définition	substitué (ex.)	substituts possibles	
14. Diatonique	remplacement par un accord éloigné de deux degrés	C	Em7 • Am7	*pages* **216-207**
15. Harmonique	modification de la qualité de l'accord	C	C7 • Cm7 • CØ • C° • CmΔ	*pages* **207-208**
16. Tritonique	renversement d'accord altéré	G7	D♭7 • D♭Δ • D♭m7 • D♭Ø • D♭° • D♭mΔ	*pages* **208-212**

Variante de la substitution diatonique :

17. Suppression de fondamentale d'un accord altéré	G7(♭9)	B°	*pages* **212-213**

* P =prolongatif ; A = anticipatif ; I = intercalaire.

BIBLIOGRAPHIE

Allen, William Francis Allen & Ware, Charles Pickard & McKim, Lucy, 1867. *Slave Songs of the United States*, New York, Simpson.

André-Marchal, Suzanne, s.d. *Notions élémentaires d'harmonie*, Paris, Heugel.

Anger-Weller, Jo, 1990. *Clés pour l'harmonie*, Paris, HL Music, 2e édition.

Ansermet, Ernest, 1919. « Sur un orchestre nègre », *La Revue romande*, Lausanne, 15 octobre 1919, n° 10, p. 10-13. *In* Tappolet Claude, *Ernest Ansermet : correspondances avec des compositeurs américains (1926-1966) « D'Aaron Copland à Virgil Thompson : les grands maîtres du Nouveau Monde »*, Genève, Georg, 2006, p. 125-132

Arnold, Denis (sous la direction de), 1988. *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, trad. Marie Stella Pâris, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins » (1983/1. *The New Oxford Companion to Music)*.

Arom, Simha, 1985. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale,* Paris, Selaf.

Asriel, Andre, 1966. *Jazz - Analysen und Aspekte*, Berlin, Lied der Zeit.

Bailey, Derek, 2003. *L'Improvisation - Sa nature et sa pratique dans la musique*, Paris, Outre Mesure, coll. « Contrepoints » (1999/1).

Baker, David, 1969. *Jazz Improvisation*, Chicago, Maher.

Ballanta-Taylor, Nicholas, 1925. *St. Helena Island Spirituals, Recorded and Transcribed at Penn Normal, Industrial and Agricultural School, St. Helena Island, Beaufort County, South Carolina*, New York, Schirmer.

Baraka, Amiri (= Jones, LeRoi)
— 1968. *Black Music*, New York, William Morrow.
— 1999. *The LeRoi Jones / Amiri Baraka Reader*, (Harris, William ed.), New York, Thunder's Mouth Press.

Bardinet, Nicolas, 2003. *Une histoire du banjo*, Paris, Outre Mesure, coll. « Contrepoints ».

Baresel, Alfred
— 1925. *Das Jazzbuch*, Berlin, Zimmermann.
— 1929. *Das Neue Jazzbuch*, Berlin, Zimmermann.

Bartoli, Jean-Pierre, 1993. « Le Chiffrage harmonique dans l'analyse tonale : réflexion sur sa pratique et sa pédagogie en France », *Analyse Musicale*, n° 30, février 1993, p. 5-12.

Bartoli, Jean-Pierre & Meeùs, Nicolas, 2002. *L'Analyse de la musique tonale en DEUG*, document pédagogique, Paris, Université Paris-Sorbonne Paris IV.

Barton, William E.
— 1898. « Old Plantation Hymns », *New England Magazine*, Vol. 25, Issue 4, December 1898, p. 443-456.
— 1899a. « Hymns of the Slave and the Freedman », *New England Magazine*, Vol. 25, Issue 5, February 1899, p. 607-624.
— 1899b. « Recent Negro Melodies », *New England Magazine*, Vol. 25, Issue 6, February 1899, p. 707-719.

Basie, Count, Murray, Albert, 2002. *The Autobiography of Count Basie*, New York, Da Capo (1995/1).

Baudoin, Philippe
— 1990. *Jazz mode d'emploi*, Volume I, Paris, Outre Mesure, coll. « Théories ».
— 1992. *Jazz mode d'emploi*, Volume II, Paris, Outre Mesure, coll. « Théories ».
— 2005. *Une chronologie du jazz*, Paris, Outre Mesure.

Beach, David, 1989. « Schenkerian Theory », *Music Theory Spectrum*, Vol. 11, no. 1, Spring 1989, p. 3-14.

Bechet, Sidney, 1978. *Treat It Gentle, An Autobiography*, New York, Da Capo (1960/1).

Becker, Howard, 1985. *Outsiders*, Paris, Métallié (1963/1).

Benadon, Fernando
— 2007a. « Commentary on Matthew W. Butterfield's "The Power of Anacrusis" », *Music Theory Online*, Vol. 13, no. 1, March 2007.
— 2007b. « A Circular Plot for Rhythm Visualization and Analysis », *Music Theory Online*, vol. 13, no. 3, September 2007.

Bent, Ian, 1998. *L'Analyse musicale - histoire et méthodes*, traduit de l'anglais par Annie Coeurdevey et Jean Tabouret, s.l., Main d'Œuvre (1987/1. Basingstroke & London, Macmillan, 1987).

Bergson, Henri, 2008. « Le possible et le réel », *La Pensée et le mouvant*, Paris, Presses Universitaires de France (1938/1).

Berliner, Paul F., 1994. *Thinking in Jazz, The Infinite Art of Improvisation*, Chicago, University of Chicago Press.

Biamonte, Nicole, 2008. « Augmented-Sixth chords vs. Tritone Substitutes », *Music Theory Online*, Vol. 14, no. 2, June 2008.

Blesh, Rudi, 1946. *Shining Trumpets, a History of Jazz*, New York, Knopf.

Blesh, Rudi & Janis, Harriett, 1950. *They All Played Ragtime*, New York, Knopf.

Bloch, Marc, 2007. *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin.

Block, Steven
— 1990. « Pitch-Class Transformation in Free Jazz », *Music Theory Spectrum*, Vol. 12, no. 2, p. 181-202.
— 1997. « "Bemsha Swing": The Transformation of a Bebop Classic to Free Jazz», *Music Theory Spectrum*, Vol. 19, no. 2, p. 206-231.

Bohlman, Philip V., 1993. « Musicology as a Political Act », *The Journal of Musicology*, vol. 11, no. 4, Autumn 1993, p. 411-436.

Brandt, Carl & Roemer, Clinton, 1976. *Strandardized Chord Symbol Notation*, Sherman Oaks, chez l'auteur.

Brailoiu, Constantin
— 1931. « Esquisse d'une méthode de folklore musical (organisation d'archive) », *Revue de musicologie*, t. 12, n° 40, novembre 1931, p. 233-267.
— 1949. « Le Folklore musical », *Musica aeterna*, Zurich, M.S. Metz, p. 277-332.

Brothers, Thomas, 1994. « Solo and Cycle in African-American Jazz », *The Musical Quarterly*, Vol. 78, no. 3, Autumn 1994, p. 479-509.

Brownell, John, 1994. « Analytical Models of Jazz Improvisation », *Jazzforschung / Jazz research*, no. 26, p. 9-29.

Burns, Lori, 2005. « Feeling the Style: Vocal Gesture and Musical Expression in Billie Holiday, Bessie Smith, and Louis Armstrong », *Music Theory Online*, Vol. 11, no. 3, September 2005.

Butterfield, Matthew
— 2006. « The Power of Anacrusis: Engendered Feeling in Groove-Based Musics », *Music Theory Online*, Vol. 12, no. 4, December 2006.
— 2007. « Response to Fernando Benadon », *Music Theory Online*, Vol. 13, no. 3, September 2007.

Carby, Hazel V., 1999. « "It Jus' Be's Dat Way Sometime": The Sexual Politics of Women's Blues », *in* Dubois, Ellen Carol & Ruiz, Vicki L. (ed.), *Unequal sisters: A Multicultural Reader in U.S. Women's History*, New York, Rutledge, 1999. *In* Walser 1999.

Carew, Roy & Fowler, Don, 1944. « Scott Joplin: Overlooked Genius », *Record Changer*, September & October 1944.

Carles, Philippe & Clergeat, André & Comolli, Jean-Louis (sous la direction de), 1988. *Dictionnaire du jazz*, tome I, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».

Carles, Philippe & Comolli, Jean-Louis, 1971. *Free Jazz, Black Power*, Paris, Champ libre.

Carr, Ian, 1992. *Keith Jarrett - The Man and His Music*, London, Paladin.

Cathé, Philippe, 2007. « La teoría de los vectores armónicos de Nicolas Meeùs » & « La Théorie des Vecteurs harmoniques de Nicolas Meeùs », *Doce Notas preliminares*, n° 19-20, 2007, p. 96-106 & 274-285.

Chailley, Jacques
— 1960. *L'Imbroglio des modes*, Paris, Alphonse Leduc.
— 1977. *Traité historique d'analyse harmonique*, Paris, Alphonse Leduc, (1951/1).
— 1985. *40 000 ans de musique*, Plan de la Tour, Éditions d'aujourd'hui, coll. « Les Introuvables », (1961/1. Paris, Plon).

Chambers, Jack, 1985. *Milestones II, The Music and Times of Miles Davis since 1960*, Toronto, University of Toronto Press.

Coe, Jonathan, 2003. *Bienvenue au club*, Paris, Gallimard (2001/1 *The Rotter's club)*.

Cole, Bill, 1974. *Miles Davis, A Musical Biography*, New York, Morrow.

Coleman, Ornette, s. d. Texte de pochette de « Body Meta », Ornette Coleman, Harmolodic/Verve, 531 916-2.

Collier, Geoffrey L., & Collier, James Lincoln, 1996. « Microrhythms in Jazz: A Review of Papers », *Annual Review of Jazz Studies*, no. 8, p. 117-139.

Converse, Charles Crozat, 1899. « Rag-Time Music », *Etude* 17, June 1899, p. 185, August 1899, p. 256.

Coolman, Todd, 1997. *The Miles Davis Quintet of the Mid-1960s: Synthesis of Improvisational and Compositional Elements*, Ph. D., New York University.

Cooper, Grosvenor & Meyer, Leonard, 1960. *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago, The University of Chicago Press.

Copland, Aaron, 1926. « Jazz Structure and Influence », *Modern Music*, November/December 1926, *in* Koenig, 2002, p. 495-496.

Crouch, Stanley, 1991. Texte de pochette de *The Majesty of the Blues*, Wynton Marsalis, CBS 4 651 292-2, disque compact.

Cugny, Laurent
— 1993. *Électrique - Miles Davis 1968-1975*, Marseille, André Dimanche.
— 1994. « La Notion de création dans le jazz », *Les Cahiers du jazz*, n° 1.
— 2001. « De l'idée de création (suite) », *Les Cahiers du jazz*, n° 1, janvier 2001.
— 2006a. « *Flèche d'Or* : pourquoi ne l'a-t-on pas entendu ? », *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, n° 3, 2006, p. 82-87.
— 2006b. « Jazz : improvisation, idiome, écriture », invervention au séminaire « Langages musicaux », site Internet Centre de Recherches Langages Musicaux, http://www.crlm.paris4.sorbonne.fr/seminaire/Cugny.html, février 2006.
— 2007. *Jazz : idiome, histoire*, cours du CNED, document n° 1-7706-TE-PA-01-08, Centre National d'Enseignement à Distance - Institut de Vanves.

Dauer, Alfons M., 1969. « Improvisation - Zur Technik der spontanen Gestaltung im Jazz », *Jazzforschung / Jazz research*, n° 1, p. 113-132.

Deliège, Célestin, 1986. « L'Analyse Post-Schenkerienne », *Analyse musicale*, 1er trimestre 1986, p. 12-20.

DeVeaux, Scott

— 1991. « Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography », *Black American Literature Forum*, Vol. 25, no. 3 (Autumn 1991), p. 525-560.

— 1997. *The Birth of Be Bop, A Social and Musical History*, Berkeley, University of California Press.

Dewhurst, Robin, 1994. *A Study of the Jazz Composition and Orchestraton Techniques Adopted by Gil Evans*, Master of Arts in Music, University of Montfort, Great Britain.

Dobbins, Bill, 1984. *The Contemporary Jazz Pianist*, New York, Charles Colin.

Dodge, Pryor, 1995. *Hot Jazz and Jazz Dance, Roger Pryor Dodge Collected Writings 1929-1964*, New York, Oxford University Press.

Dodge, Roger Pryor

— 1929. « Negro Jazz », *The Dancing Time*, London, October 1929, *in* Dodge, Pryor, 1995, p. 3-8.

— 1934. « Harpsichords and Jazz Trumpets », *Hound & Horn*, July-September 1934, *in* Dodge, Pryor, 1995, p. 12-26.

Dommel-Diény, Amy, 1974. *Abrégé d'harmonie tonale*, Paris, Amy Dommel-Diény.

Du Bois, Williams Edward Burghardt, 2007. *Les Âmes du peuple noir*, trad. Magali Bessone, Paris, La Découverte (titre original *The Souls of Black Folk, in Writings,* New York, The Library of America, 1986).

Ducrot, Oswald & Todorov Tzvetan, 1972. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.

Duflo, Colas & Sauvanet, Pierre, 2003. *Jazzs*, Paris, Musica falsa.

Edwards, Charles, 1895. *Bahama Songs and Stories. A Contribution to Folk-Lore*, Boston & New York, Houghton, Mifflin & Co.

Epstein, Dena J., 1973. « African Music in British and French America », *The Musical Quaterly*, Vol. 59, no. 1, January 1973, p. 61-91.

Evans, Bill & McPartland, Marian, 2002. *Marian McPartland's Piano Jazz Rado Broadcast*, Beverly Hills, The Jazz Alliance, disque compact (1993/1).

Evans, David, 2008. *Ramblin' on My Mind, New Perspectives on the Blues*, Chicago & Urbana, University of Illinois Press.

Evans, Gil & Cugny, Laurent, 1988. *Jazz à Paris, Gil Evans - Laurent Cugny - Big Band Lumière*, vidéo, réalisation Franck Cassenti, Polygram Music Video 041 780-2.

Everett, Walter, 2004. « Making Sense of Rock's Tonal Systems », *Music Theory Online*, Vol. 10, no. 4, December 2004.

Falk, Julien, 1969. *Technique complète et progressive de l'harmonie - 2e volume*, Paris, Alphonse Leduc.

Fargeton, Pierre, 2006. *Le Jazz comme œuvre composée : le cas d'André Hodeir*, thèse de doctorat, Université Jean-Monnet, Saint-Étienne.

Fenner, Thomas & Rathbun, Frederic, 1891. *Cabin and Plantation Songs as Sung by the Hampton Students*, New York, Putnam's Sons (1874/1) .

Feather, Leonard, 1973. Texte de pochette de *Jazz in the Space Age*, George Russell, MCA, MCA2-4017, disque compact.

Fillmore, Henry, 1919. *Jazz Trombonist for Slide Trombone, Bass Clef*, Cincinnati, Fillmore Music House.

Florin, Ludovic, 2009. « La Structure intervallique dans les compositions de John Coltrane », *Actes du colloque John Coltrane, Université de Tours, 2007*, à paraître.

Folio, Cynthia, 1995. « An Analysis of Polyrhythm in Selected Improvised Jazz Solos », *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies* (ed. Elizabeth West Marvin & Richard Hermann), Rochester, University of Rochester Press, p. 103-104.

Folio, Cynthia & Weisberg, Robert, W., 2006. « Billie Holiday's Art of Paraphrase: A Study in Consitency », *New Musicology*, Poznan, Poznan Press, p. 103-122.

Forte Allen, 1973

— *The Structure of Atonal Music*, New Haven & London, Yale University Press.

— 1995. *The American Popular Ballad of the Golden Era 1924-1950*, Princeton, Princeton University Press.

— 2001. *Listening to Classic American Popular Songs*, New Haven & London, Yale University Press.

Frey, Hugo, 1924. *Famous Negro Spirituals*, New York, Robbins-Engel

Furet, François, 1995. *Le Passé d'une illusion*, Paris, Robert Laffont.

Gayda, Thomas, 1993. Texte de pochette de *Jonny spielt auf*, opéra d'Ernst Krenek, Decca 436 631-2, disque compact.

Gennari, John, 1991. « Jazz Criticism: Its Development and Ideologies », *Black American Literature Forum*, Vol. 25, no. 3, Autumn 1991, p. 449-523.

Genette, Gérard, 1994. *L'Œuvre de l'art, 1. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil.

Gerber, Alain

— 1985. *Le Cas Coltrane*, Marseille, Parenthèses, coll. « Epistrophy ».

— 1995. « De l'indignité d'appeler les choses par leur nom », *Les Cahiers du jazz*, n° 5, Paris, Presses Universitaires de France.

Gillespie, Dizzy & Fraser, Al, 1979. *To Be or not to Bop*, New York, Doubleday.

Goffin, Robert

— 1932. *Aux Frontières du jazz*, Paris, Sagittaire.

— 1945. *Histoire du jazz*, Montréal, Lucien Parizeau.

Goldman, Richard Franko, 1965. *Harmony in Western Music*, New York, Norton.

Goodman, Nelson, 1990. *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, trad. J. Morizot (1968/1).

Grenville, Vernon, 1919. « That Mysterious Jazz », *New York Tribune*, March 30, 1919 ; réimprimé avec des modifications mineures sous le titre "A Negro Explains 'Jazz'", *The Literary Digest*, April 26, 1919, *in* Walser 1999, p. 12-14.

Gumplowicz, Philppe, 1995. « Au Hot Club de France, on ne faisait pas danser les filles », *Paris 1944-1954 – Artistes, intellectuels, publics : la culture comme enjeu*, Paris, Autrement, p. 167-182.

Gushee, Lawrence

— 1991. « Lester Young's "Shoe Shine Boy" », *A Lester Young Reader*, (Lewis Porter, ed.), Washington, Smithsonian Institution Press, p. 228-254 (1/ « International Musicological Society, *Report of the Twelfth Congress, Berkeley, 1977* », ed. Daniel Heartz & Bonnie Wade, Kassel, Barenreiter, 1981, p. 151-169).

— 1998. « The Improvisation of Louis Armstrong », *In the Course of Performance – Studies in the World of Musical Improvisation*, (Bruno Nettl, Melinda Russell, ed.), Chicago, London, University of Chicago Press, p. 291-334.

— 2005. *Pioneers of Jazz, The Story of the Creole Band*, New York, Oxford University Press.

Gut, Serge, 1993. « Plaidoyer pour une utilisation pondérée des principes riemanniens d'analyse tonale », *Analyse Musicale*, n° 30, février 1993, p. 13-20.

Hallowell, Emily, 1907. *Calhoun Plantation Songs*, Boston, C.W. Thompson & Co (1901/1).

Handy, W.C. (ed.), 1926. *Blues: An Anthology*, New York, Albert & Charles Boni (introduction de Abbe Niles).

Hardie, Daniel
— 2004. *The Ancestry of Jazz, A Musical Family History*, New York, iUniverse.
— 2007. *The Birth of Jazz, Reviving the Music of the Bolden Era*, New York, iUniverse.

Haskell, Marion Alexander, 1899. « Negro "Spirituals" », *Century Magazine*, Vol. 58, Issue 4, August 1899, p. 576-581.

Heble, Ajay, 2000. *Landing on the Wrong Note, Jazz, Dissonance and Critical Practice*, New York, Routledge.

Hobson, Wilder, 1939. *American Jazz Music*, New York, Norton.

Hodeir, André
— 1948. *Introduction à la musique de jazz*, Paris, Larousse.
— 1951. *Les formes de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », (1990/1).
— 1956. *Jazz, Its Evolution and Essence*, New York, Grove Press.
— 1962. « Trois analyses », *Les Cahiers du jazz*, n° 7, p. 36-94.
— 1981. *Hommes et problèmes du jazz*, Marseille, Parenthèses (1954/1).
— 1984. *Jazzistiques*, Marseille, Parenthèses, 1984.
— 1995. « Deux temps à la recherche », *in Le Jazz est-il un objet d'analyse ?*, Musurgia, Vol. II, n° 3, Eska, Paris.
— 2004. *Les Mondes du jazz*, Rouge Profond, Pertuis, 2004 (1970/1).

Hodson, Robert, 2007. *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz* New York, Routledge.

Hostager, Todd & Bastien, David, 1992. « Cooperation as Communicative Accomplishment: a Symbolic Interaction Analysis of an Improvised Jazz Concert », *Communication studies*, Summer 1992, 43 (2), p. 92-104.

Huang Hao & Huang, Rachel V., 1996. « Billie Holiday and *Tempo Rubato*: Understanding Rhythmic Expressivity », *Annual Review of Jazz Studies*, no. 7, 1994-1995, Lanham & Folkestone, Scarecrow.

Hunkemöller, Jurgen, 1980. « Die Rolle der Schallplatte im Jazz », *Jazzforschung / Jazz research*, n° 12, p. 97-113.

Hurwitt, Elliott, 2008. « Abbe Niles Blues Advocate » *in* Evans 2008, p. 105-151.

Ingarden, Roman, 1989. *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, traduit de l'allemand par Dujka Smoje, Paris, Christian Bourgois, coll. « Musique/passé/présent » (1962/1).

Jaffe, Andrew, 1983. *Jazz Theory*, s.l., Wm. C. Brown.

Jalard, Michel-Claude, 1986. *Le Jazz est-il encore possible ?*, Marseille, Parenthèses.

« Jazz Analyse - Lectures of the 5th Jazz Musicological Congress », *Jazzforschung / Jazz research*, n° 31, 1991.

« John Coltrane - The Prestige Recordings », 1991. Texte de pochette, Prestige 16PCD-4405-2, disques compacts.

Johnson, James Weldon & Rosamond Johnson, J.
— 1925. *The Book of American Negro Spirituals*, New York, Viking Press.
— 1926. *The Second Book of Negro Spirituals*, New York, Viking Press.

Jost, Ekkehard, 2002, *Free Jazz*, trad. Vincent Cotro, Paris, Outre Mesure, coll. « contrepoints » (1975/1).

Julien, Olivier
— 1998. *Le Son Beatles*, thèse de doctorat, Université Paris IV - Sorbonne.
— 2008. « "A Lucky Man Who Made the Grade": *Sgt. Pepper* and the Rise of a Phonographic Tradition in Twentieth-century Popular Music », *in* Julien, Olivier (ed.), *Sgt. Pepper and the Beatles, It Was forty Years Ago Today*, Aldershot, Ashgate, p. 147-169.

Julien, Patricia, 2001. « The Function of Non-functional Harmony », *Jazz Education Journal*, septembre 2001, http://www.iaje.org/article.asp?ArticleID=57, consulté février 2008.

Keil, Charles M.H.
— 1966. « Motion and Feeling through Music », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 24, no. 3, Spring 1966, p. 337-349.
— 1987. « Participatory Discrepancies and the Power of Music », *Cultural Anthropology*, Vol. 2, no. 3, August 1987, p. 275-283.

Kernfeld, Barry, 1995. *What to Listen for in Jazz*, New Haven & London, Yale University Press.

Knauer, Wolfram, 1999. « Der Analytiker-blues, Anmerkungen zu entwicklung und dilemma der Jazzanalyse von den 30er Jahren bis Heute », *Jazzforschung / Jazz research*, n° 31, p. 27-42.

Knowlton, Don, 1926. « The Anatomy of Jazz », *Harper's*, March 1926, *in* Koenig 2002, p. 457-461.

Koenig, Karl, 2002. *Jazz Print 1856-1929, An Anthology of Selected Early Reading in Jazz History*, Hillsdale, Pendragon.

Koger, Terry S., 1985. « Fifty Years of "Down Beat" Solo Jazz Transcriptions: A Register », *Black Music Research Journal*, Vol. 5. (1985), p. 43-79.

Kotska, Stefan & Payne, Dorothy, 2000. *Tonal Harmony*, New York, Alfred A. Knopf.

Krebs, Harald, 1987. « Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance », *Journal of Music Theory*, no. 31, p. 103-104.

Krehbiel, Henry Edward, *Afro-American Folksongs - A Study in Racial and National Music*, New York & London, Schirmer, 1914.

Kubik, Gerhard, 1999. *Africa and the Blues*, Jackson, University Press of Mississippi.

Kuhl, Gustav, 1903. « The Musical Possibilities of Ragtime », *Metronome*, Vol. 19.

La Rue, Jan, 1970. *Guidelines for Style Analysis*, New York, Norton.

Lajoie Steve
— 1999. *An Analysis of Selected 1957 to 1962 Works by Gil Evans Recorded by Miles Davis*, Ph. D., New York University.
— 2003. *Gil Evans & Miles Davis Historic Collaborations 1957-1962, An Analysis of Selected Gil Evans Works*, Rottenburg, Advance Music.

Lajoinie, Vincent, 1986. « Impasses », *Analyse musicale*, 1er trimestre 1986, p. 8-11.

Larson, Steve L.
— 1987. *Schenkerian Analysis of Modern Jazz*, Ph. D. University of Oregon.

— 1997. « The Art of Charlie Parker's Rhetoric », *Annual Review of Jazz Studies 8, 1996*, Lanham & London, p. 141-166.
— 1998. « Schenkerian Analysis of Modern Jazz: Questions About Method », *Music Theory Spectrum*, Vol. 20, no. 2, p. 209-241.
— 1999. « Swing and Motive in Three Performances by Oscar Peterson », *Journal of Music Theory*, Vol. 43, no. 2, Autumn 1999, p. 283-314.
— 2009. *Analyzing Jazz, Vol. I, The Text, A Schenkerian Approach*, Hilsdale, Pendragon.
— 2009. *Analyzing Jazz, Vol. II, The Transcriptions, A Schenkerian Approach*, Hilsdale, Pendragon.

LaVerne, Andy, 1991. *Handbook of Chord Substitutions*, Katonah, Ekay.

Le Bris, Michel, 2002. *Le Défi romantique*, Paris, Flammarion.

Legrand, Jacques (sous la direction de), 1987. *Chronique du 20e siècle*, Paris, Larousse.

Lerdahl, Fred, Jackendoff, Ray, 1999. *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MIT Press (1983/1).

Lester, Joel, 1996. *The Rhythms of Tonal Music*, Carbondale & Edwardsville, Southern Illinois University Press.

Levine, Mark
— 1989, *The Jazz Piano Book*, Petaluma, Sher Music.
— 1995, *The Jazz Theory Book*, Petaluma, Sher Music.

Ligon, Richard, 1657, *A True & Exact History of the Island of Barbados...*, London, H. Moseley.

Lissa, Zofia, 1975. « Some Remarks on Ingardenian Theory of a Musical Work », *Roman Ingarden and the Contemporary Polish Aesthestic*, Polish Academy of Sciences, Varsovie, p. 129-144.

Lomax, Alan, 2001. *Mister Jelly Roll*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press (1950/1).

Lopes, Paul, 2002. *The Rise of a Jazz Art World*, Cambridge, Cambridge University Press.

Lortat-Jacob, Bernard, 1987. « Improvisation : le modèle et ses réalisations », *L'Improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Selaf, p. 45-49.

Litweiler, John, 1992. *Ornette Coleman, A Harmolodic Life*, New York, William Morrow.

Malson, Lucien, 2001. « Jazz, jugement esthétique et jugement artistique », *Les Cahiers du jazz*, n° 1, Paris, Alive.

Malson, Lucien & Bellest, Christian
— 1987. *Le Jazz*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? ».
— 1994. « Armstrong : le *West End Blues* fondateur », *Les Cahiers du Jazz* n° 1-1994, Paris, Presses Universitaires de France, p. 15-26.

Malson, Lucien & Tornior, Jean-Claude, 1997. « Abrégé d'histoire de l'enregistrement », *Les Cahiers du jazz*, n° 10, Paris, Presses Universitaires de France, p. 17-32.

Marsh, J.B.T., 1880. *The Story of the Jubilee Singers, with Their Songs*, Boston, Houghton, Osgood & Co (édition révisée de deux publicatons de musiques arrangées par Theodore F. Seward & George L. White, New York, Bigelow & Main, 1872).

Martin, Denis-Constant & Levallet, Didier, 1991. *L'Amérique de Mingus*, Paris, P.O.L, coll. « Birdland ».

Martin, Denis-Constant & Roueff, Olivier 2002. *La France du jazz, Musique, modernité et identité dans la première moitié du XXe siècle*, Marseille, Parenthèses.

Martin, Henry
— 1996a. *Charlie Parker and Thematic Improvisation*, Lanham & London, Scarecrow Press.
— 1996b (sous la direction de). *Annual Review of Jazz Stuties 8, Special Edition on Jazz Theory*, Lanham & London, Rutgers, Scarecrow.
— 1996c. « Jazz Theory: an Overview », *in* Martin 1996b, p. 1-17.

Massin, Brigitte & Massin, Jean (sous la direction de), 1983. *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Fayard.

Meeùs, Nicolas
— 1991. « Apologie de la partition », version corrigée (document pdf) d'un article paru dans *Analyse musicale*, n° 24, p. 19-22., téléchargé sur le site du Centre de Recherche Langages Musicaux en janvier 2007 : http://www.crlm.paris4.sorbonne.fr/bases.html.
— 1993a. *Heinrich Schenker, une introduction*, Liège, Mardaga.
— 1993b. « Du bon usage de l'analyse schenkerienne » *Analyse musicale*, 1er semestre 1993, p. 21-24.
— 1997. « Music Theory and Analysis in France and Belgium », *Music Theory Online*, Vol. 3, no. 4, July 1997. Consulté en janvier 2008. http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.97.3.4/mto.97.3.4.meeus_frames.html
— 2003. « Vecteurs harmoniques », Musurgia, Vol. X/3-4, Paris, Eska, p. 7-34.

Mehegan, John F.
— 1965. *Jazz Improvisation Vol 4, Contemporary Piano Styles*, New York, Watson-Guppill.
— 1978. *Jazz Improvisation Vol 1, Tonal and Rhythmic Principles*, New York, Watson-Guppill (1959/1).

Merlin, Enrico, 1996. *Code MD: Coded Phrases in the First "Electric Period"*, communication au colloque « Miles Davis and American Culture II » 10-11 mai 1996, Washington University, St. Louis (USA), http://www.plosin.com/MilesAhead/CodeMD.html. Consulté en août 2009.

Meyer, Leonard
— 1956, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University Press of Chicago.
— 1959, « Some Remarks on Value and Greatness in Music », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 17, no. 4, juin 1959, p. 486-500.

Michel, Philippe (1), 2003. *Le Ragtime dans la société et la musique populaire américaine – Des origines aux années 1920*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne Paris IV.

Michel, Philippe (2), 2008. « La Question des temporalités dans le processus créateur d'une musique *contemporaine* : le jazz », *Cahiers Thématiques*, n° 7, Paris, Jean-Michel Place, p. 122-133.

Milhaud, Darius, 1924. « The Jazz Band and Negro Music », *Living Age*, 18 octobre 1924, *in* Koenig 2002, p. 358-360.

Molino, Jean, 1975. « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, XVII, Paris, p. 46-49.

Monson, Ingrid, 1996. *Saying Something, Jazz Improvistaion and Interaction*, Chicago, University of Chicago Press.

Morgenstern, Dan, 1986. « Comments on "Fifty Years of Down Beat Solo Jazz Transcriptions" » *Black Music Research Journal*, Vol. 6. (1986), p. 23-24.

Murphy, Jeannette Robinson, 1899. « The Survival of African Music in America », *Popular Science Monthly*, Vol. 55, September 1899, p. 660-672.

Nattiez, Jean-Jacques
— 1975. *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, U.G.E.
— 1986. « La Sémiologie musicale dix ans après », *Analyse musicale*, 1er trimestre 1986, p. 22-32.
— 1987. *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois.
— 2003. « Comment raconter le XXe siècle », *in Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, tome 1, Musiques du XXe siècle*, Actes Sud / Cité de la Musique, p. 39-67.

Nettl, Bruno, 1983
— *The Study of Ethnomusicology, Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press.
— 1998. *In the Course of Performance, Studies in the World of Musical Improvisation*, Chicago, University of Chicago Press.

Oldmixon, John, 1708. *The British Empire in America, Containing the History of all the British Colonies on the Continent and Islands of America*, London, Brotherton.

Ory, Pascal, 2004. *L'Histoire culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? ».

Osgood, Henry
— 1926a. *So This Is Jazz*, Boston, Little, Brown.
— 1926b. « The Anatomy of Jazz », *The American Mercury*, April 1926, *in* Koenig, 2002, p. 466-473.

Owens, Thomas, 1974. *Charlie Parker: Techniques of Improvisation, Volumes I & 2*, Ph. D, University of California, Los Angeles.
— 1995. *Bebop, The Music and its Players*, New York & Oxford, Oxford University Press.

Paczynski, Georges
— 1997. *Une histoire de la batterie de jazz. Tome 1 : des origines aux années Swing*, Paris, Outre Mesure, coll. « Contrepoints ».
— 2000. *Une histoire de la batterie de jazz. Tome 2 : les années bebop : la voie royale et les chemins de traverse*, Paris, Outre Mesure, coll. « Contrepoints ».
— 2005. *Une histoire de la batterie de jazz. Tome 3 : Elvin Jones, Tony Williams, Jack DeJohnette : les racines de la modernité*, Paris, Outre Mesure, coll. « Contrepoints ».

Panassié, Hugues
— 1934. *Le Jazz hot*, Paris, Corrêa.
— 1946. *Douze années de jazz (1927-1938)*, Paris, Corrêa.
— 1965. *La Bataille du jazz*, Paris, Albin Michel.

Peabody, Charles, 1903. « Notes on Negro Music », *The Journal of American Folk-Lore*, Vol. 16, January-March 1903, p. 148-152.

Pejrolo, Andrea, « Transatlantic Interplays - The Origins of Miles Davis's Modal Jazz in *Ascenseur Pour l'Échafaud (Lift to the Scaffold)* - 1957 », *Atlantic Studies*, Vol. 3, no. 1, April 2006, p. 63-82.

Perry, Adam (ed.), 1971. *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford, Clarendon Press.

Pettinger, Peter, 1998. *Bill Evans - How My Heart Sings*, New Haven & London, Yale University Press.

Picard, François, 2005. *L'Hypothèse ethnomusicologique*, http://www.crlm.paris4.sorbonne.fr/ethnomusicologie/Hypothese.pdf, consulté en janvier 2008.

Porter, Lewis
— 1998. *John Coltrane - His Life and Music*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
— 2007. *John Coltrane - Sa vie, sa musique*, traduction Vincent Cotro, Paris, Outre Mesure, coll. « Contrepoints ».

Potter, Gary M., 1989. « The Unique Role of ♭VII7 in Bebop Harmony », *Jazzforschung / Jazz research*, n° 21, p. 35-48.

Pressing, Jeff
— 1982. « Pitch Class Set Structures in Contemporary Jazz », *Jazzforschung / Jazz research*, n° 14, p. 133-172.
— 1998. « Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication », *in* Nettl 1998. *In the Course of Performance, Studies in the World of Musical Improvisation*, Chicago, University of Chicago Press, p. 47-67.

Prögler, J.A., 1995. « Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section », *Ethnomusicology*, Vol. 39, no. 1, Winter 1995, p. 21-54.

Radano, Ronald, 2003. *Lying up a Nation*, Chicago & London, University of Chicago Press.

Ramsey Jr, Frederic, 1939, *Jazzmen*, New York, Harcourt, Brace & Co.

Rattenbury, Ken, 1990, *Duke Ellington, Jazz Composer*, London & New Haven, Yale University Press.

Rawlins, Robert, 2000. « Review of Mark Levine, *The Jazz Theory Book* », Music Theory Online, Vol. 6, no. 1, January 2000, http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.00.6.1/mto.00.6.1.rawlins.html, consulté en février 2008.

Rawlins, Robert & Bahha, Nor Eddine, 2005. *Jazzology – The encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians*, Milwaukee, Hal Leonard.

Réda, Jacques, 1990. *L'Improviste, une lecture du jazz*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

Rink, John, 1993. « Schenker and Improvisation », *Journal of Music Theory*, Vol. 37, no. 1, Spring 1993, p. 1-54.

Russell, George, 2001. *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization, Volume One: The Art and Science of Tonal Gravity*, Brookline, Concept Publishing Company (1953/1).

Sadaï, Yzhak, 1986. « Les aspects systémiques et énigmatiques de la musique tonale. Points d'appui et points d'interrogation », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 17, no. 2, December 1986, p. 299-232.

Saffar, Frédéric, 2007. *Jazz et théorisation : la figure centrale de George Russell*, thèse de doctorat, Université Paris VIII - Vincennes - Saint-Denis.

Sargeant, Winthrop, 1959. *Jazz: Hot and Hybrid*, London, The Jazz Book Club (1938/1).

Satyendra, Ramon, 2005. « Analyzing the Unity within Contrast, Chick Corea's *Starlight* », *Engaging Music – Essays in Music Analysis*, Deborah Stein (ed.), New York & Oxford, Oxford University Press, p. 50-64.

Scarborough, Dorothy, 1916. « The "Blues" as Folk-Songs », *Journal of the Folklore society of Texas*.

Schuller, Gunther
— 1958. « Sonny Rollins and the Challenge of Thematic Improvisation », *Musings, The Musical Worlds of Gunther Schuller*, New York, Da Capo, 1999 (1986/1), p. 86-97.
— 1968. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*, New York, Oxford University Press.

— 1981. « Third Stream Revisited », *Musings, The Musical Worlds of Gunther Schuller*, New York, Da Capo , 1999 (1986/1), p. 119-120.
— 1989. *The Swing Era: The Development of Jazz 1930-1945*, New York, Oxford University Press.
— 1997. *L'Histoire du jazz, tome 1, le premier jazz, des origines à 1930*, traduction Danièle Ouzilou, Paris, Éditions Parenthèses Presses Universitaires de France, (1968/1. Oxford University Press).

Seagrove, Gordon, 1915. « Blues Is Jazz and Jazz Is Blues », Chicago Daily Tribune, July 11, 1915.

Seeger, Charles, 1958. « Prescriptive and Descriptive Music Writing », *Musical Quarterly*, no. 44.

Shapiro, Nat, Hentoff, Nat, 1966. *Hear Me Talkin' to Ya, the Story of Jazz as Told by the Men Who Made It*, New York, Dover (1955/1).

Shepherd, John, 1982. « A theoretical model for the sociomusicological analysis of popular music », *Popular Music*, 2, Cambridge, Cambridge University Press, p. 145-177.

Shih, Stephanie Sin-yun, 2007. *"Something's Gotta Give": Rethinking Linguistic Models of Rhythm and Text-setting through Evidence from Jazz Bop Swing*, Ph. D., University of California, Berkeley.

Shipton, Alyn, 2001. *A New History of Jazz*, London, Continuum.

Siron, Jacques
— 1992. *La Partition intérieure : jazz, musiques improvisées*, Paris, Outre Mesure, coll. « Théories » (2008/7).
— 2002. *Dictionnaire des Mots de la Musique*, Paris, Outre Mesure.

Sloane, Hans (Sir), 1707, *A Voyage to the Islands of Madera, Barbados, Nieves, S. Chriopher and Jamaica, with the Natural History of the... last of these Islands...*, London.

Spaulding, Henry George, 1863. « Under the Palmetto », *Continental Monthly*, Vol. 4, Issue 2, August 1863, p. 188-204.

Stewart, Milton, 1979. « Some Characteristics of Clifford Brown's Improvisational Style », *Jazzforschung / Jazz research*, n° 11, p. 135-164.

Strunk, Steven, 1999. « Chick Corea's 1984 Performance of *Night and Day* », *Journal of Music Theory*, Vol. 43, no. 2, Autumn 1999, p. 257-281.

Sturm, Fred, 1995. *Changes over Time: The Evolution of Jazz Arranging*, Rottenburg, Advance Music.

Subotnik, Rose Rosengard, 1980. « Individualism in Western Art Music and Its Cultural Costs », *Developing Variations, Style and Indeology in Western Music*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p. 239-264.

Sudhalter, Richard, 1999. *Lost Chords, White Musicians and Their Contribution to Jazz 1915-1945*, New York, Oxford University Press.

Tappolet Claude, 2006. *Ernest Ansermet : correspondances avec des compositeurs américains (1926-1966) « D'Aaron Copland à Virgil Thompson : les grands maîtres du Nouveau Monde »*, Genève, Georg.

Tirro, Frank, 1974. « Constructive Elements in Jazz Improvisation », *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 27, no. 2, Spring 1974, p. 285-305.

Tonsor, Johann, 1892. « Negro Music », *Music*, s.l.

Tournès, Ludovic, 2008. *Du phonographe au MP3, XIXe - XXIe siècle, Une histoire de la musique enregistrée*, Paris, Autrement.

Tucker, Sherrie, 2004. « Bordering on Community, Improvising Women Improvising Women-in-jazz», *in The Other Side of Nowhere - Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*, Daniel Fischlin, Ajay Heble, ed., Middleton, Wesleyan University Press, p. 244-267.

Tymoczko, Dmitri, 2003. « Progressions fondamentales, fonctions, degrés : une grammaire de l'harmonie tonale élémentaire », Musurgia, Vol. X/3-4, Paris, Eska, p. 35-64.

Veyne, Paul, 1971. *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil.

Walser, Robert
— 1996. « "Out of Notes": Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis », in Gabbard, Krin (ed.), *Jazz among the Disourse*, Durham & London, Duke University Press.
— 1999 (éd.). *Keeping Time, Readings in Jazz History*, New York, Oxford University Press.

Waters, Keith, 1996. « Blurring the Barline: Metric Displacement in the Piano Solos of Herbie Hancock », *Annual Review of Jazz Stuties 8, Special Edition on Jazz Theory*, Lanham & London, Rutgers, Scarecrow, p. 19-37.

Whiteman, Paul, 1926. *Jazz*, New York, Sears.

Williams, Martin, 1993. *The Jazz Tradition*, New York, Oxford University Press (1970/1).

Williams, Patrick, 2001. « De la discographie et de son usage – L'œuvre ou la vie ? », *L'Homme*, n° 158-159, *Jazz et anthropologie*, avril / septembre 2001, p. 179-199.

Wilson, Peter Niklaus, 1999. *Ornette Coleman, His Life and His Music*, Berkeley, Beverly Hill Books.

Winter, Keith, 1979. « Communication Analysis in Jazz », *Jazzforschung / Jazz research*, n° 11, p. 93-133.

Wittgenstein, Ludwig, 1996. *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, Paris, Gallimard.

Zumthor, Paul, 1987. *La Lettre et la voix*, Paris, Seuil.

Zwerin, Mike, 2001. Interview d'Ornette Coleman, International Herald Tribune, September 19, 2001.

INDEX

Les titres d'œuvres musicales sont entre guillemets.

Les titres d'album, œuvres de la tradition savante, roman

et pièces de théâtre sont composés en italique.

Les noms de formations sont composés en PETITES CAPITALES

Les entrées techniques et thématiques sont **composées en gra**

Le pictogramme ▶ renvoie à une transcription du morceau

Les annexes sont exclues de cet index.

B

C

TABLE DES MATIÈRES

VI HARMONIE 2 - SITUATIONS HARMONIQUES : LA TONALITÉ *page* 180

TROISIÈME PARTIE
L'analyse

X HISTOIRE - THÉORIE

XI LA TRANSCRIPTION

XII PROCÉDURES 1 - L'ANALYSE DU SOLO IMPROVISÉ

XIII PROCÉDURES 2 - THÉORIES ET MÉTHODES APPLIQUÉES À L'ANALYSE DE L'ŒUVRE DE JAZZ

XIV PROLONGEMENTS

XV CONCLUSION